
HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS



Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

IV.

Gerhart Hauptmann.

Von

U. C. Woerner

München 1897.
Carl Haushalter, Verlagsbuchhandlung



Vorwort.

Im Hinblick auf die verschiedenen Bedürfnisse verschiedener Aufgaben und Vorwürfe gewährt der Herausgeber dieser „Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte" den einzelnen Verfassern vollkommene Selbständigkeit und selbst die Freiheit, gelegentlich einmal statt der strengsten philologisch-historischen Methode eine mehr ästhetisch-psychologische Betrachtungsweise zu wählen. Wenn irgendwo, ist es gerechtfertigt, sich dieser Freiheit bei der Beurteilung eines lebenden, in voller Schaffenskraft stehenden Dichters zu bedienen. Ja in solchem Falle wäre jede andere Behandlungsart so unstatthaft wie unfruchtbar.

Freilich verlässt sogleich den sichern Boden, wer sich der philologisch-historischen Methode entschlägt. Sie ist die bewährte und anerkannte, während es weder eine allgemein gutgeheissene Aesthetik giebt, noch einen ohne weiters anzulegenden psychologischen Massstab.

Da muss sich denn der Beurteiler, um einen festen, wissenschaftlichen Standpunkt zu gewinnen, das Verfahren der vergleichenden Litteraturgeschichte zu eigen machen, muss Menschen an Menschen messen, Werke an Werken, Wirkungen an Wirkungen. Das Ergebnis solcher Vergleichung kann jeder nachprüfen, und nur was sich nachprüfen und nachrechnen lässt, ist wirklich wissenschaftliches Ergebnis. Alles andre ist Meinung, Mutmassung, Mode, und der Dichter wird zu leicht, wie fast täglich in der Presse, das Opfer des persönlichen Geschmackes, ja der Laune seines Richters.

Für den, der auf philologisch-historische Weise verfährt, sind alle Werke eines Autors gleich ergiebige Gegenstände der Untersuchung. Nicht so für den, der sie nach vergleichender Methode ästhetisch-psychologisch betrachtet. Ein Drama

z. B. wie „Florian Geyer“ neben ein anderes derselben Ordnung gestellt wie „Die Weber“ — und die Werke eines Dichters unter einander zu vergleichen ist das Nächste und Wichtigste — ein solcher Versuch zeigt sich neben dem Vorgänger schlechthin als missraten und ist mit wenigen begründenden Bemerkungen zu erledigen, wogegen wiederum andere, auch weniger geglückte Werke noch durch die Art des Misslingens zu belehrenden Gegenüberstellungen Anlass geben. Dies mag die ungleiche Raumzuteilung an die einzelnen Kapitel und innerhalb derselben erklären und, wenn nötig, entschuldigen.

Dass der Verfasser ohne Hass, wohl aber mit viel Neigung an seine Arbeit gegangen ist, wird ihr den wissenschaftlichen Charakter nicht entzogen, sondern eher gewahrt haben. Denn ein liebevolles Sich-befassen mit den Dingen, wie es Goethe in „Hans Sachsens poetischer Sendung“ verlangt, ist die Grundbedingung jeder erspriesslichen Thätigkeit, sei es in der Kunst, sei es in der Wissenschaft.

München, im August 1897.

U. C. Woerner.

Inhalt.



I.

„Promethidenlos." „Vor Sonnenaufgang."

Ein Dichter will zur Zeit seines Anfangs von einem unerschlossenen Gebiet Besitz ergreifen, über dessen Beschaffenheit und Grenzen die litterarischen Landkarten keinen Aufschluss geben. Sogleich erheben die „Kenner", das heisst die Kenner des schon Geschriebenen und Beschriebenen, die Geographen der Kunst, warnend, ja drohend ihre Stimmen, und nur zu oft verstärkt Spott, Hohn und Verwünschung den Chor. Strebt er trotzdem unbeirrt weiter in der Richtung, die ihm sein innerer Drang geboten, so folgt ihm vorerst nur eine kleine Schaar, sei es aus Freude an jedem kühnen, Widerspruch erregenden Unternehmen, sei es aus blosser Neugierde. Andere drängen nach, um selbst zu schauen. Erst sehen sie nur die Mängel, bald finden sie manches Gute, manchen Vorzug; mehr und mehr gesellen sich hinzu, sind zufrieden und vertragen sich, und wenn „der Wirt des Landes" in Wahrheit ein Genius ist, wird er endlich sein ganzes Volk zu Gaste haben.

Gerhard Hauptmann wurde am 15. November 1862 zu Salzbrunn in Schlesien geboren. Nachdem er sich in verschiedenen Berufen als Landwirt, Bildhauer und Student der Naturwissenschaften versucht hatte, gab er 1885 seine erste Dichtung heraus, „Promethidenlos", die ungeschickte, völlig misslungene Nachahmung eines andern, berühmten Jugendwerkes, des „Childe Harold".

Auch des deutschen Promethiden Pilgerfahrt beginnt mit der Einschiffung in der Heimat und geht nach südlichen Landen, Portugal, Spanien, Italien. Aber auf dieser ersten

Reise ist er nicht in sein rechtes Fahrwasser geraten: steuerlos treibt er auf idealen Gewässern, um endlich in Neapel Anker zu werfen. Selbst dort wandelt der melancholisch Grübelnde nicht auf festem Boden und erfasst kaum ein verwirrtes und schwaches Bild der Dinge, an denen er vorüberstreift. Das Büchlein verschwand denn auch später auf Veranlassung seines Urhebers aus dem Buchhandel und ist jetzt nur in wenigen Händen.

Was uns noch daran interessieren kann, ist die „Feuerseele", die da leidend und kämpfend strebt, der pessimistisch-revolutionäre Grundton, der Protest gegen alles Schlechte, der sich wie ein Leitfaden durch das Labyrinth der Träume und Gedanken zieht. Zu einer Zeit entstanden, wo die Wahl zwischen der bildenden Kunst und der Poesie in der Seele des Jünglings unentschieden war — denn 1884 lebte Hauptmann noch als Bildhauer in Rom —, trägt dieser erste dichterische Versuch vor allem das Gepräge qualvoller Unsicherheit und tastenden Unvermögens. Auch die wahrhaft kindliche Verskunst, mit der die achtzeilige Stanze, anfänglich in strenger Form, dann freier und freier behandelt ist, würde den nicht näher unterrichteten Beurteiler ein viel jugendlicheres Alter des Verfassers vermuten lassen. Am Schlusse zerschlägt der Held die wenig durchgespielte Leier an der Felsenwand, daran verzweifelnd, je das Ideal zu erreichen, das in einigen besser gelungenen Versen des letzten Gesanges aufgestellt wird:

„Ein Dichter sein mit Strahlenkranz und Krone,
Bei dessen Tönen lauscht die ganze Welt,
Sein Sessel schwergeballte Wolkenthrone,
Am Firmamente leuchtend aufgestellt,
In seiner Brust die Sprache jeder Zone,
Von dessen Leier Blitz und Donner fällt".

Vier Jahre später versuchte er, dem „hehren Bild" auf einem andern Wege zu nahen. 1889 erschien zu Berlin sein erstes Drama „Vor Sonnenaufgang".

Das Stück ist Bjarne P. Holmsen gewidmet — unter welchem nordischen Pseudonym sich die deutschen Schriftsteller Arno Holz und Johannes Schlaf verbergen —, dem

konsequentesten Realisten, Verfasser von „Papa Hamlet", in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung. Unwillkürlich sich selbst am besten charakterisierend, gebraucht Hauptmann in jugendlich heissem Eifer den Superlativ: konsequenter Realismus genügt nicht als Losung für sein Drama, es musste der konsequenteste sein. Voller Energie und Talent hat er die selbstgestellte Aufgabe zu lösen gesucht; aber nicht nur in diesem ersten Stücke thut das Prinzip im Superlativ grösseren Schaden als die Unzulänglichkeit des Anfängers, es hat auch auf sein späteres Schaffen häufig in ungünstiger Weise bestimmend gewirkt. In immer neuer Gestalt, immer wieder anders verpuppt, tritt uns dieses Aeusserste in fast all seinen bis jetzt erschienenen Werken entgegen.

Das Stück wird ferner auf dem Titelblatt ein soziales Drama genannt. Alfred Loth, ein begeisterter Anhänger der sozialistischen Bewegung, ein fanatischer Gläubiger der modernen Wissenschaft und Vererbungstheorie, einer von unsern Jüngsten, ist, wenn man so sagen will, der Held, der Hauptträger der Handlung. Volkswirtschaftliche Studien führen ihn in ein Dorf der schlesischen Bergwerke. Die Kohle, die unter ihren Feldern gewonnen wird, hat die Bauern im Handumdrehen steinreich gemacht, der Ueberfluss guckt aus den Fenstern und Thüren der Höfe. Moderner Luxus erscheint auf bäuerische Dürftigkeit gepfropft, den rohen tierischen Instinkten steht kein Hindernis der Befriedigung mehr entgegen, Völlerei, Trunksucht und die verworfensten Laster haben die Goldbauern, nach der Aussage des Arztes im Stück, auf der ganzen Linie degeneriert.

In eine solche Familie hat der Ingenieur Hoffmann, ein Gymnasialfreund Loths, aus blosser Geldgier, mit voller Kenntnis der Thatsachen hineingeheiratet. Der Bauer Krause verbringt seine Tage und Jahre hinter der Schnapsflasche im Wirtshaus; seine älteste Tochter, Hoffmanns Frau, ist erblich mit Trunksucht behaftet, und ihr kleiner Sohn hat bereits, nicht älter als drei Jahre, am Alkoholismus zu Grunde gehen müssen. Die Hausfrau, die Stiefmutter der Töchter, ist die Gemeinheit in Person; sie offener, Hoffmann unter einem Deck-

mantel, fröhnen ehebrecherischen Gelüsten. Allein die zweite Tochter Helene erhält sich mit starkem und gutem Gemüte unberührt, kämpft verzweifelt, um nicht unterzugehen, von der Sumpfluft ihrer Umgebung nicht erstickt zu werden. Sie erblickt sofort in dem nüchternen, mit allerlei republikanischen Tugenden ausgestatteten Loth den Erretter aus aller Bedrängnis, und er, ebenso rasch von ihrer Lieblichkeit und Reinheit bezwungen, ist zum guten Werke bereit. Er glaubt in ihr die Gattin gefunden zu haben, mit der er einem hartnäckig festgehaltenen Vorsatz Wirklichkeit geben könnte, dem Vorsatz, eine ideale Ehe zu gründen, das kostbare Erbteil seiner Väter, Gesundheit an Leib und Seele, ungeschmälert auf ein neues Geschlecht zu übertragen. Da erfährt er die ganze traurige Wahrheit ihrer Familiengeschichte, verlässt sie augenblicklich, und das Mädchen giebt sich den Tod.

Gerade die Schwächen des Erstlings, die künstlerisch betrachtet einen verhältnismässig harmlosen Charakter haben, riefen bei seinem Erscheinen den grössten Lärm hervor. „Was für ein abscheulicher Stoff“ — „wir danken für eine solche Anhäufung des Schmutzes und der Gemeinheit“ — „was für eine Verirrung von wahrer Kunst und vom Wege des Schönen“ — so und derber lauteten die Ausrufe der Gegner, wo die Freunde verzückt vor einer neuen Offenbarung standen.

Hier verrät sich auch bei den „Gebildeten“ derselbe Mangel an historischer Kenntnis und Erkenntnis, der bei der Mehrzahl vorausgesetzt werden muss. Die tapfern dichtenden Jünglinge unserer Tage sind von den Stürmern und Drängern, deren letzter und glänzendster der junge Schiller war, im Grunde nicht so sehr verschieden. Damals wie heute wurden mit Vorliebe grasse, gewagte Familienszenen zur Darstellung gewählt, und rücksichtslose Kühnheit, derbe Deutlichkeit des Ausdrucks war die Regel. Mit einem gewissen Behagen lässt Schiller seinen Franz Moor jede moralische Verpflichtung der Kinder gegen die Eltern durch cynisch-medizinische Argumente wegphilosophieren; mit einer naiven Wollust wühlt Hauptmann im Moraste des Lasters und macht sich, gleich dem Erfinder der „verderblichen Philosophie“ des Franz Moor, in den Augen des Publikums seelisch so schwarz, als er nur

immer vermag. Das verträgt sich nach Umständen sehr wohl mit einem unschuldigen Herzen und mit Sanftmut des Charakters, beweist nichts, als dass die Jugend zu allen Zeiten gerne der Versuchung erlag, Kraft in Brutalität zu übertreiben und dem Philister auf sein bestimmtes Nein ohne Prüfung nicht bloss ein ebenso bestimmtes Ja, sondern schon mehr einen kernigen Fluch zurückzuschleudern, ihn so recht eigentlich zum Teufel zu jagen.

Hauptmann beteuert in der kurzen Vorrede zur dritten Auflage, dass sein Werk aus reinen Motiven heraus entstanden sei. Seine spätere Laufbahn bezeugt, was schon hier für den Einsichtigen leicht zu erkennen war: die unbedingte Wahrhaftigkeit und den Ernst seines Strebens. Nur der Unverstand und die litterarische Gehässigkeit konnten seines Stoffes wegen persönliche Angriffe gegen ihn richten. Es sind allerdings vielerlei Erzeugnisse, mit anscheinend derselben Marke des Naturalismus gestempelt, auf den Markt gebracht worden, und diese tragen die Schuld, wenn das Talent mit unlautern, aller Kunst und allen Geschmackes baren Nachahmern verwechselt und zusammengeworfen wird.

Eine andre Frage ist, ob die scenische Vorführung solcher tierischen Verirrungen, solcher ausbündigen Verworfenheit und Gemeinheit zur Erreichung der künstlerischen Absicht wirklich notwendig war. Wir würden ohne Zweifel Helenens traurige Lage auch bei einer sparsameren und mässigeren Schilderung ihrer Umgebung vollständig begreifen. Es würde reichlich genügen, wenn ihr Vater früh um vier Uhr, von ihr geleitet, sinnlos betrunken aus dem Wirtshaus heimtaumelte; der weitere hässliche Vorgang hätte uns erspart werden können. Dasselbe gilt von den Scenen mit der Stiefmutter. Eine leichte Milderung hie und da hätte den Eindruck nicht geschwächt, hätte nichts unklar gelassen, um so weniger, als ja Helene selbst ihr ganzes Elend zu Anfang des dritten Aktes ausspricht.

Fast in allen Kritiken ist die „Macht der Finsternis“ als Hauptmanns Vorbild genannt worden. Nur noch Tolstoi gehe so bis an die äusserste Grenze des Widerwärtigen. Diese Vergleichung ist oberflächlich. In der „Macht der Finsternis“ ist die Kette der Verbrechen unlösbar, ergiebt sich eines aus

dem andern mit zwingender Notwendigkeit. Der Hang zu Wohlleben und Wollust erzeugt den Ehebruch, der Ehebruch den Mord und wieder Ehebruch und wieder Mord in schrecklicher Folge. Nichts ist zu viel, nichts von aussen hereingezogen; alles mit unübertrefflicher Meisterschaft an seinen Platz gestellt, alles auf dem langen Weg von der Schuld zur Sühne gleich sicher und tief erfasst, ergreifend durch Grösse und wahrhafte Innerlichkeit. Die greuelvolle Sünde als herrschende Macht nimmt nach der Anlage des Stückes in aller Schärfe und Plastik den Vordergrund ein. In Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ ist das Laster nur der Hintergrund, liegt das Schrecken nur in den begleitenden Umständen. Deshalb wirkt das Stück mehr wie ein Gemälde, auf dem lebhafte, unvermittelte Farbeneffekte gerade die Teile für das Auge beleidigend hervortreten lassen, die weiter zurück ein stimmungsvoll verschleierndes Halbdunkel mehr ahnen als erkennen lassen sollte. Die „Macht der Finsternis“ erfüllt ihr Gesetz, das sie wie jedes Kunstwerk in sich selbst trägt, mit vollkommener Sicherheit und Reinheit. „Vor Sonnenaufgang“ ist ein ehrlicher Versuch, aber das jugendlich unreife poetische Gefühl unterscheidet noch nicht zwischen rechten und unrechten Mitteln zum guten Zweck, zwischen dem echten Mut der künstlerischen That und herausfordernder Keckheit.

Hauptmann, in Deutschland ein Vorkämpfer der Realistik, verhält sich hier ja auch sonst, im Aufbau der Handlung, in der Gruppierung der Personen, in der Verwertung aller Motive und des ganzen technischen und dramatischen Apparates, als Schüler zu den ausländischen Meistern dieser Richtung. Sie haben das dramatische Bereich erweitert ohne allzu gewaltsame Verschiebung der Grenzen; er führt schon eine ungemessene Fülle novellistischer Einzelheiten — Hobslabär, Kutscherfrau, zu viele Dienstboten bei ihren Beschäftigungen — in das Drama ein. Ibsen wendet zur feinsten Stimmungsmalerei doch immer theatralisch mögliche Mittel an; bei Tolstoi haben sich einige wenige Bemerkungen ins Scenarium verirrt, die nur in einer Erzählung angebracht wären, z. B. die, dass eine Grille in der Bauernstube des vierten Aktes zirpen soll. Unser Dichter hat für die eine Grille schon Lerchen, die

trillern. Tauben, die aus dem Schlage fliegen, bellende Hunde und krähende Hähne. Seine Bühnenanweisungen sind überhaupt nicht bloss für den Leiter der Aufführung bestimmt, sondern richten sich mit ihren genauen Beschreibungen, mit der Schilderung rein seelischer Vorgänge vielmehr an den Leser. Anders können Sätze nicht gedeutet werden wie: „Loth blickt in den erwachenden Morgen hinaus“ — „ist in den Anblick des tauigen Obstgartens vertieft“ — „der Bauer verlässt wie immer (!) als letzter (!) das Wirtshaus“ — „sie kommt ihm dabei so lieblich vor, dass er den Augenblick benutzen will, den Arm um sie zu legen“. —

In der oben erwähnten Vorrede dankt Hauptmann den Leitern der „Freien Bühne“, dass sie, kleinlichen Bedenken zum Trotz, einem Kunstwerk zum Leben verholfen haben. Sein erstes Drama sofort selbst ein Kunstwerk zu nennen, erschien vielen eine lächerliche, ungeheuere Anmassung. Aber alle Grundbedingungen zu einem Kunstwerke sind gegeben; es ist vorhanden, wenn auch noch nicht in völlig schön und frei ausgewachsener Gestalt. Vor allem sind die Charaktere aller Haupt- und Nebenpersonen vorzüglich durchgeführt. Hoffmann, der intelligente, gebildete unter den naiven, dummrohen Lüstlingen und Ausbeutern; Helene, in den ersten Akten noch ein wenig blass und mehr als gedachter Gegensatz, später jedoch desto wahrer und lebendiger wirkend, und in den Liebesscenen von hinreissender Unmittelbarkeit, die anmutigste Verkörperung eines jungen, seelenreinen Geschöpfes; besonders aber Loth, der sozialistische Pedant, der alles mit dem Verstand, nichts mit dem Herzen erkennt und übt, selbst nicht die Tugend des Mitleids und der Aufopferung — eine völlig neue Erscheinung auf der Bühne. Menschenliebe zu verbreiten und zu fördern ist seine selbstgewählte Aufgabe, aber bei der ersten Gelegenheit, wo im einzelnen Fall, nicht im Allgemeinen, thätlich, nicht theoretisch Menschenliebe von ihm gefordert wird, versagt er schmählich um trockener Prinzipien willen und handelt verkehrt und grausam, er, der mit so viel Scharfsinn das Verkehrte und Grausame aller gesellschaftlichen Verhältnisse darzulegen weiss. Die genügsame, begeisterungsfähige Helene wäre ja sicherlich zur Entsagung

bereit, wenn er sie nur sonst retten, von ihrer Familie wegbringen, ihr als Freund erlauben wollte, an seinen Bestrebungen teilzunehmen.

Recht gesehen weist der Charakter des Sozialisten nicht den Bruch auf, von dem in allen Besprechungen des Werkes die Rede war. Der selbstbewusste Moralprediger ist eben hier, wie so oft im Leben, nur in der Lehre stärker als seine andächtige Zuhörerin, er steht von vorneherein in der Thatfreudigkeit tief unter dem demütig lauschenden Mädchen. Brüchig, weil plötzlich zu sehr heruntergedrückt, erscheint Loths Charakter nur an einer einzigen Stelle: wo er dem Vorschlag des Arztes und der cynischen Begründung dieses Vorschlages beistimmt. Er nennt Helene kurz vorher selbst das keuscheste Geschöpf, das es giebt, und müsste wissen, dass die wehrlose Beute ihres Schwagers zu werden, keine Entschädigung, nur neue Qual für sie wäre. Durch nichts giebt sie ihm Grund zu einer so falschen Nachsicht, zu so feigem Mitleid.

Ob sich das Vererbungsgesetz wirklich in jedem Falle bestätigt oder nicht, darüber zu streiten hatte eher noch einen Sinn beim Erscheinen der „Gespenster", wo es in den schon eingetretenen Folgen vor Augen geführt wird. Hier kommt nach des Dichters Absicht allein Loths Glaube daran in Betracht, nicht was es an und für sich und im Leben für Giltigkeit hat. In Tschernuischefskys berühmtem sozialem Romane „Was soll geschehen?" heiratet ein junger Arzt ohne jegliches Bedenken die brave Tochter verkommener und vertrunkener Eltern. Zu Anfang der sechziger Jahre wusste man eben noch nicht so viel von den unerbittlichen Folgerungen der neuen Wissenschaft. Darum brauchte der russische Dichter selbst einen Mediziner keine derartigen Bedenken hegen zu lassen, wie er auch keine nähere Erklärung für nötig hielt, dass Werra, von so schlechtem Stamm und auf so faulem Boden entsprossen, dennoch herrlich gediehen ist, während sich bei Hauptmann Helenens Reinheit als ein Erbteil ihrer verstorbenen Mutter nachweisen lässt, erhalten und gesichert durch die sorgfältige Erziehung in Herrenhut.

Die Handlung des Stückes ist nach den Grundsätzen der realistischen Schule einfach; sie wird interessant gesteigert durch die langsame Enthüllung all der Schande und des Kummers, die sich auf das Mädchen häufen. Die epische Breite stört zwar, aber hindert doch nicht, dass sie stufenweise fortschreitet. Am meisten hat der Schluss, Helenens Selbstmord, verstimmt, weil er nicht aus ihrem Thun und Charakter, sondern aus dem Charakter und der Handlungsweise ihres Verlobten hervorgeht. Es wurde die Forderung aufgestellt, nach ihrem Tode hätte die Handlung noch einmal einsetzen müssen, damit wir die Wirkung auf Loth beobachten könnten.

Dieser Wunsch hängt mit der Erwägung zusammen, dass allein der unschuldige Teil zu Grunde geht, dann aber auch damit, dass man in Loth einen Menschen mit zwei Seelen erkennen wollte. So, wie er uns, ganz einheitlich, vorgeführt ist, wird er seine Hände in Unschuld waschen, völlig überzeugt, dass er nicht anders handeln konnte und durfte, und Helene wird als bedauernswertes Opfer der Verhältnisse in seiner Erinnerung fortleben, nur ein wenig stärker und unangenehmer als der Arbeiter, der auf dem Fabrikhof zusammengestürzt ist. An seinem Vorsatz, weiter zu leben und zu kämpfen, wird ihr tragisches Ende kaum etwas ändern — er spricht allzu nüchtern und überlegt von der „bewussten Kugel“ —, sein Streben wird nur noch öder und maschinenartiger werden, als es, nach seinem eigenen Geständnis, schon vor dem kleinen Anflug von Verliebtheit und Wärme war.

Berechtigter wäre der Vorwurf, dass Helenens Tod nicht so gut und schlichtergreifend dargestellt wird wie so mancher Ausbruch ihres Schmerzes vorher. Wiederum ist zu viel in die Anmerkungen geraten und lässt sich auf der Bühne durch das beste Spiel nicht ersetzen. „Auf diese Laute hin“ — das Geschrei ihres trunkenen Vaters — „wie auf ein Signal, springt sie auf u. s. w.“ Ein wenig Nachhilfe, vielleicht ein einziger, auf den Vater sich beziehender Ausruf, erschlösse das Verständnis für den Ideengang der Allerärmsten, ganz Verlassenen.

Fast überall rühmenswert ist der Dialog, die Personen

scharf charakterisierend. Zuweilen wäre eine kleine Verschiebung, Steigerung und für manchen überflüssigen, ungelenken Satz der streichende Rotstift erwünscht. Der ganz getreu wiedergegebene Dialekt wird lästig, besonders, wo mehrere Personen um den Tisch sitzen, von denen die eine Hälfte hochdeutsch, die andere fast unverständlich redet. Er hätte etwas übertragen werden müssen. Selbst die lebensechte Gestalt des alten Hofarbeiters Beibst wäre dadurch nicht notwendig geschädigt worden, die Bäuerin vielleicht weniger drastisch herausgekommen, die Gefahr, durch gar zu grosse Plumpheit ans Komische zu streifen, leichter vermieden worden.

Eine Hoffnung, eine Erwartung, ja eine gewisse Zuversicht drückt der Titel dieses Dramas aus. Wenn erst die Sonne voll aufgeht, werde sich alles erhellen und klären, werden solche Thaten des ungewissen Zwielichts für immer mit den weichenden Schatten verschwinden. In Bezug auf ihn selbst, auf sein künstlerisches Streben hat sich die Hoffnung des Dichters auf den kommenden Tag nicht betrogen. In seinen folgenden Dramen ist alles heller, lichter, klarer geworden als in diesem Werke der Dämmerung, geschrieben — vor Sonnenaufgang.

II.

„Das Friedensfest.“

Schon das nächste Jahr, 1890, brachte ein zweites Drama, „Das Friedensfest, eine Familienkatastrophe“. Das Motto ist aus Lessings Abhandlungen über die Fabel gewählt. „Sie finden in keinem Trauerspiel Handlung, als wo der Liebhaber zu Füssen fällt. — Es hat ihnen nie beifallen wollen, dass auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andre aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als dass sie sich irgend einer Thätigkeit dabei bewusst wären. Ernsthaft sie zu widerlegen, würde eine unnütze Mühe sein.“ — Mit denselben ästhetischen Grundgedanken, nur allgemeiner, nicht polemisch gefasst, leitet auch Schiller seine Besprechung von Goethes „Egmont“ ein. „Entweder es sind ausserordentliche Handlungen und Situationen, oder es sind Leidenschaften, oder es sind Charaktere, die dem tragischen Dichter zum Stoffe dienen; und wenn gleich oft alle diese drei als Ursache und Wirkung in einem Stücke sich beisammen finden, so ist doch immer das eine oder das andre vorzugsweise der letzte Zweck der Schilderung gewesen.“ Wenn Hauptmann also des Beifalls des grössten Kritikers für seinen Kampf von Leidenschaften, seine Folge von Gedanken sicher zu sein glaubte, hätte er auch Schiller dafür beim Wort nehmen können.

„Oder es sind Leidenschaften, oder es sind Charaktere.“ Es sind Charaktere und Leidenschaften, Leidenschaften der ursprünglichsten Art, Hass, Neid, Eifersucht, und Charaktere, die trotz moderner Bildung und Gesittung, diesen Leidenschaften völlig hingegeben erscheinen. Zum zweitenmale werden wir an die Sturm- und Drangzeit erinnert. Ihr Lieb-

lingsthema, das auch Schiller so reizte, dass er ihm in seinen spätern Jahren noch eine antik-klassische Gestalt zu geben versuchte, feindliche Brüder, ihre Versöhnung und ihr wieder ausbrechender Streit, wird uns aufs neue vorgeführt in dem schlichtesten, alltäglichsten Lebenskreise, und dennoch die strenge Forderung der alten Kunstanschauung erfüllend, Furcht und Mitleid im höchsten Grade erregend. „Aus unbekannt verhängnisvollem Samen“ ist in der „Braut von Messina“ der Bruderhass hervorgewachsen, vergebens vom Vater mit allen Mitteln der Strenge, von der Mutter mit unermüdlicher Liebe bekämpft. Auf ganz andern Voraussetzungen beruht die moderne Fassung der alten Fabel. In scharfer Beleuchtung hellt sich das dunkle Verhängnis auf, erweist sich das Unheil dem ungleichen Bunde, dem von allen guten Genien gemiedenen Zusammenleben der Eltern entsprossen.

Dr. med. Scholz, seine Frau, zwei Söhne und eine Tochter sind seit Jahren und Jahren entzweit. Jedes Mitglied der Familie erkennt im andern seine eigene Natur wieder, hasst im andern seine eigenen Fehler, eines wird durch das andre zu Grunde gerichtet. Der Vater und die Söhne haben das Haus verlassen — ohne Nutzen, denn mit dem eigenen, ungezähmten Ich tragen sie den Fluch des Unfriedens mit sich fort. Sie trennen sich äusserlich und hängen innerlich nur um so fester zusammen: Erinnerung und Reue giebt sie nimmer frei. Die Eltern, einst der schuldige Teil, sind nunmehr der leidende, sie ernten die Frucht ihrer traurigen Saat. Reichlich haben ihnen die Kinder das empfangene böse Beispiel, die zerstörte Jugend, die Frevel einer geradezu verderblichen, bald übermässig strengen, bald ganz nachlässigen Erziehung vergolten. Trotzdem lebt in den Missleiteten noch das Gefühl für das Niedrige, Unwürdige ihres Zustandes, regt sich noch Scham und Sehnsucht, weise vom Dichter auf die Einzelnen verteilt, je nach dem Grade, in dem sie unser Mitleid erwecken sollen.

Der Schuldigste, Wilhelm, ist zugleich der Edelste und der Rettung am nächsten. Er ist der Kämpfer und Büsser, er steht im Vordergrund der Handlung. Den zweiten Platz neben ihm nimmt Robert, der ältere Bruder, ein. Scheinbar

fest gewappnet mit kaltem Cynismus gegen alle Gefühlsregungen in und um ihn, mit scharfem Verstande die Menschen und Handlungen zerlegend — ihm ist alles Ursache und Wirkung, alle sind gleich schuldig und gleich schuldlos! — wird er dennoch aus einer echten, heissen Empfindung heraus im Stücke selbst zum eigentlichen Unheilstifter. Die Tochter dagegen, immer zu Hause weilend, ist am meisten dem Einfluss der erschlaffenden Gewohnheit unterlegen und greift am wenigsten in die Handlung ein. Ihr ist das Erbteil mehr von der Mutter, den Söhnen vom Vater geworden.

Vom Beginn der Ehe an hat der positiven Schuld des Vaters, seiner Tyrannei, Ungerechtigkeit und pflichtvergessenen Selbstsucht, die negative Schuld der Mutter gegenüber gestanden, ihre verächtliche Schwäche, geistige und sittliche Armut. Der ununterbrochene Kampf hat seine Höhepunkte gehabt und besonders einen: Dr. Scholz verleumdet einmal in seiner unsäglichen Missachtung, in einem Anfall boshafter Laune die eigene Frau, zeiht sie, ohne den Schatten eines Grundes, im Gespräch mit dem Stallknecht eines unsittlichen Verhältnisses. Wilhelm belauscht ihn, und er, in dem immer ein warmes, ursprüngliches Gefühl gelebt hat, der besonders zu jener Zeit geneigt gewesen, die Schwäche der Mutter im Gegensatz zu der Härte des Vaters als Güte zu deuten, glaubt sich zu ihrem Rächer berufen, stürmt auf den Vater ein und straft ihn mit beiden Händen, mit seinen ungestümen, frevelnden Sohneshänden. Dies ist die menschlich und dichterisch gleich interessante Vorgeschichte.

Wer den eigenen Vater schlägt, begeht eine gemeine, niedrige Handlung, und wir sind gewohnt, eine solche Selbstvergessenheit nur bei der rohesten, auf der untersten moralischen Stufe stehenden Menschenklasse zu erwarten und erklärlich zu finden. Eine niedrige Handlung aber gilt nicht als tragisch und nicht für würdig eines ernsten Stückes, weder in unmittelbarer Darstellung noch als hereindräuende Vergangenheit. So lehrt eine alt überkommene Theorie, aber die Erfahrung lehrt zuweilen anders, so dass das Problem schon den klassischen Aesthetiker beschäftigte. Schiller führt aus, dass in wenigen seltenen Fällen auch im Ernsthaften und

Tragischen das Niedrige angewendet werden könne. „Alsdann muss es aber ins Furchtbare übergehen. und die augenblickliche Beleidigung des Geschmackes muss durch eine starke Beschäftigung des Affektes ausgelöscht und also von einer höhern tragischen Wirkung gleichsam verschlungen werden.“

In gewaltthätigen Zeiten, und einer heissblütigen Nation angehörig, hätten sich die Glieder dieser Familie gegenseitig nicht bloss seelisch vernichtet: Wilhelm hätte einen Vatermord begangen, Robert, den Vater rächend, den Brudermord hinzu gefügt, und den Frauen wäre die Rolle zugefallen, den Untergang des Geschlechtes zu beweinen. Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, in einem Landhaus auf dem Schützenhügel bei Erkner in der Mark Brandenburg, unter Mitbürgern mit gesänfteten Sitten, wo allüberall die Aeusserungen der im Grunde immer gleichen Leidenschaften mühsam gedämpft sind durch die Erziehung der Jahrhunderte, — jetzt kann wohl schon der unblutige, aber die Ehre raubende, das Schamgefühl aufs höchste erregende Schlag ins Gesicht zur tragischen Schuld werden und die geforderte höhere Wirkung hervorbringen. Treffender als die Kritiker dieses Dramas spricht sich hierüber der Volksmund aus, dessen kräftiges Urteil Frau Scholz mit den Worten wiederholt: „Die Hand, die sich gegen den eignen Vater erhebt, ... aus dem Grabe wachsen solche Hände.“ Die niedrige Handlung geht hier ins Furchtbare über, weil für unser zärtlicheres Gewissen die Furien dem Sohne so nahe sind wie ehedem dem Muttermörder auf Tauris, weil wir auch ihn aus edlen Motiven schuldig geworden wissen, ihm den stärksten Anreiz zum Verbrechen zuerkennen müssen, und weil sich endlich — überraschend und ergreifend! — auch der Vater unvermutet bemitleidenswert zeigt, als ein Mensch, dem Gefühl und Güte nicht fehlen, in dem sie nur unlebendig geschlummert haben.

Viele grosse und kleinere Künstler haben das Bild des Lebens im historischen Rahmen entrollt, haben die Zeichnung auf dem Hintergrund einer wilden Vergangenheit mit freien, kühnen Strichen entworfen, aber nur sehr selten ist es versucht worden und gelungen, den Massstab richtig für unsere Verhältnisse zu verkleinern. Rings um uns hadern und kämpfen

noch immer Familien, ringsum morden noch immer Eltern die Kinder und Kinder die Eltern, wenn auch mit kleinlichen, unscheinbaren Mitteln. „Hier ist ein Verbrechen geschehen", sagt Wilhelm, „um so furchtbarer, weil es nicht als Verbrechen gilt."

Nach geschehener That sind einst Vater und Sohn am selben Tage noch in die Fremde gezogen. und wiederum am selben Tag, am Weihnachtsabend, kehren beide nach sechsjähriger Abwesenheit zurück. Der Vater getrieben von Krankheit und Todesahnung, der Sohn geführt von einer neuen Lebenshoffnung, einem lieblichen Glücke. Er will sich von seiner schlimmen Jugend loslösen, um gerettet einen eigenen Herd zu gründen. Seine Braut und ihre Mutter haben die Aufgabe der guten, helfenden Geister übernommen. Durch einen vortrefflichen Expositionsakt werden wir zu den bei aller Einfachheit der Mittel und des Baues meisterhaft gesteigerten Vorgängen des zweiten Aktes geführt. Wilhelm sinkt dem Vater zu Füssen und erhält Verzeihung. Im Uebermass der Erregung befällt ihn eine Ohnmacht, die Uebrigen eilen hinzu, und verschieden nach den verschiedenen Charakteren, aber mit gleich ausserordentlich wahr beobachteten Einzelheiten bricht bei allen die lang unterdrückte Empfindung hervor, des Vaters krankhaften Wahn und unverständigen Hass besiegend wie der Mutter wehleidige Armseligkeit, Roberts Frivolität wie der Schwester beständig nörgelnde Unzufriedenheit. Robert übernimmt die Wache beim Kranken, und Wilhelm findet im Bruder nicht mehr bloss den halben Mitschuldigen und ganzen Mitwisser aller bösen Geschehnisse wieder, sondern den Freund, der zuerst von Liebe und Achtung spricht und um Vergebung bittet. Aber plötzlich, und doch schon länger vorbereitet und gut motiviert, steigert sich Roberts verhaltene Eifersucht: weshalb dem Bruder alles, dem zum mindesten nicht Bessern und Klügern? Weshalb vor allem ihm gerade der Besitz Idas, des fremden süssen Mädchens? Unter den brennenden Lichtern des Weihnachtsbaumes, halb absichtlich, halb unwillkürlich, kränkt er des Bruders Verlobte, die andern mischen sich ein, Wilhelm hält noch beherrscht an sich, aber die Leidenschaften sind wieder

entfesselt, und während die Geliebte im Nebengemach das Weihnachtslied singt, erhebt sich der Aufruhr mit alter Gewalt. Vorwürfe und bitterscharfe Worte fliegen in rascher Folge hin und her, bis die allgemeine Erregung masslos wächst. In ausbrechendem Verfolgungswahn flieht Dr. Scholz vor Wilhelm, mit aufgehobenen Händen bittend, ihn nicht wieder zu züchtigen, und sinkt, von einem Schlaganfall getroffen, sterbend zusammen.

Der dritte und letzte Aufzug dient hauptsächlich der Schilderung von Idas rührendem, ausdauerndem Kampfe mit allen finstern Mächten, die den Geliebten von innen und aussen bedrohen. Wiederum ist es Hauptmann gelungen, dem reizvollen Wesen eines liebenden Mädchens einen besonderen Stempel aufzudrücken, ohne die köstliche Frische, die schlichte Natürlichkeit im geringsten zu zerstören. Aber wo Helene unterging, bleibt Ida wenigstens zunächst Siegerin. Ungefähr gleichmässig stark erscheinen am Schlusse die Nöten und Schwierigkeiten, die sie zu bestehen hat, und die dagegen aufgebotene Kraft ihrer Liebe und Gesinnung. Wo solche Fähigkeiten ins Spiel gesetzt werden, wie sie Wilhelms Braut zu eigen sind, ist dem Manne eigentlich alles von Glück und Trost nahe, was der leidverfolgte Erdenpilger überhaupt erhoffen und erringen kann. Mehr wird ihm die aufrichtig pessimistische Weltanschauung, in der das Stück wurzelt, nicht in Aussicht stellen. Ja, für den Zweck des Dichters, Spannung und Teilnahme in der Gegenwart zu erregen, bleibt es sich beinahe gleich, wer in einer spätern Zukunft recht behalten werde: Robert, der Unbegnadete, der sich den mit gleichen Naturanlagen gebornen Bruder nicht besserungsfähig vorstellen kann, oder Wilhelm, der den Kuss der weihenden Liebe empfangen hat und ehrlich darnach ringen will, eines friedlichen, reinen Daseins an Idas Seite würdig zu werden. Das erste lähmende Entsetzen vor dem neu hereingebrochenen Unglück weicht unter ihrem sanften Zuspruch von ihm, und während Robert vom Schauplatz flieht, ehe der Vater für immer die Augen geschlossen hat, tritt er gefasst, Hand in Hand mit der Braut, vor die Leiche hin.

Während die Vererbungslehre in dem sozialen Drama

„Vor Sonnenaufgang“ nur als Motiv, als vorherrschende, den Helden bestimmende Ueberzeugung verwertet ist, hat sie hier durchaus als Grundidee wirken sollen. Aber in der Handlung, im Dialog siegt die Anschauung über den blassen Gedanken, der Dichter über den Theoretiker. Alles, was wir sehen und hören, ist nichts als die dramatische Erläuterung des altbewährten Sprichwortes „Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm“. Anders freilich verhält sichs mit dem, was wir lesen, mit den Bühnenanweisungen. In ihnen macht sich die Tendenz, die bloss konstruierende Wissenschaft breit, die immer wieder die Willensfreiheit durch rein physische Ursachen beschränkt zu zeigen, alle unschönen Regungen und wilden Ausbrüche auf eine krankhafte Veranlagung zurückzuführen strebt.

Allein auf metaphysischem Gebiete lässt sich eine Lösung der Frage versuchen, wieso wir denn frei und unfrei zugleich sein können. Dass wir in der Empirie in einem gewissen Sinne frei sind, das muss vor allem der Dichter anerkennen, der es nicht mit dem transcendentalen Wesen des Menschen, der es mit dem Menschen in seiner irdischen Hülle und Erscheinung zu thun hat. „Die Schuld ist ein Kind der Freiheit“ (Otto Ludwig). Nur wenn wir an sittliche Freiheit glauben dürfen, wird er uns ergreifen und erheben, wie es Hauptmann thut mit der Gestalt des Sohnes, dessen Gewissen so wach, dessen Reue so tief und aufrichtig ist. Ja selbst der Vater, der im Banne der Krankheit gezeigt wird, muss die gewichtigen Worte aussprechen: „Auf Schuld folgt Sühne, auf Sünde Strafe.“ Sein körperliches Leiden kann ebenso gut als eine Folge seines Seelenleidens, des nagenden Schuld- und Schamgefühles angesehen werden wie umgekehrt. Und Wilhelms ausbrechender Zorn, die Anschuldigungen, die er dem Bruder entgegenschleudert, wären, auch wenn die vererbte Neigung zum Verfolgungswahn gar nicht angedeutet würde, schon durch die Umstände und durch das Benehmen seiner Angehörigen gegen ihn sehr wohl zu erklären.

Die Vergangenheit und Gegenwart dieser „handelnden Menschen“ ist das notwendige Ergebnis nicht bloss ursprünglicher Anlagen, sondern auch der bestimmenden äussern Ver-

hältnisse. Dr. Scholz hat als Arzt in türkischen Diensten gestanden und Japan bereist, aber seit seiner Verheiratung übt er seinen Beruf nicht mehr praktisch aus; nur in der Studierstube mit zwecklosen, halbwissenschaftlichen Spielereien beschäftigt, versumpft sein ehedem kluger und unternehmender Geist. Seine Frau, die Tochter eines wohlhabenden Emporkömmlings, ist erst sechzehnjährig gewesen, als sie von dem vornehmeren, um zweiundzwanzig Jahre ältern Sonderling aus der behaglich bürgerlichen Umgebung in die Einsamkeit eines weltvergessenen Winkels versetzt worden. Von der neuen Generation ist Wilhelm künstlerisch veranlagt — Musiker; er wird also schon durch seinen Beruf in eine bessere Welt empor gehoben, empfängt schon aus der Hingebung an seine Kunst vorbereitende, stärkende Kräfte für sein Verhältnis zu Ida und für den Kampf mit der angestammten Natur. Robert, verstandesmässig angelegt und gut begabt, aber infolge der fehlenden Erziehung „so eine Art self made man“, sitzt in einem Fabrikkomptoir fest und schreibt Reklamen. Dort hat er seine „Lebensweisheit“ erworben, dort stellt er sein „Gleichgewicht“ nach den häuslichen Erschütterungen wieder her. Die Schwester endlich, ohne regelmässige Beschäftigung, ohne jegliches feste Ziel, ist das alternde, in Selbstsucht verlorne, verbitterte Mädchen.

Wie sich die Personen gebahren, wie sie sich gegenseitig schildern, darin ist genau das Rechte, nicht zu viel und nicht zu wenig geschehen. Um so überflüssiger erscheinen bei so treffender Charakterzeichnung die Seiten und Seiten in kleinem Druck. Weder dem Leser noch dem Schauspieler wäre zu helfen, der jetzt noch derselben Stützen für seine Einbildungskraft bedürfte, die dem Verfasser nützlich gewesen sein mögen, als erst alles wurde. Wäre es z. B. nicht gelungen, den Gegensatz im Wesen der vier Frauen sinnenfällig herauszuarbeiten, was würde es dann nützen, dass in den Vorschriften von Frau Buchner zu lesen ist: „Ein Hauch der Zufriedenheit und des Wohlbehagens scheint von ihr auszugehen“, oder von Augusta Scholz, dass sie mit der Aufgeregtheit der Mutter ein pathologisch offensives Wesen verbinde, und dass diese Gestalt gleichsam eine Atmosphäre von Trostlosigkeit und Missbehagen um sich verbreite.

Viel schlimmer noch macht sich jenes übertriebene Prinzip des ersten Dramas im Dialog geltend. Was gesagt wird, ist echt, jeder Gedanke, wie er aus dem Herzen kommt; aber die Form ist häufig so zerrissen und zerstückelt, dass man sich die durch viele Gedankenstriche und Punktreihen getrennten Redeteile erst sorglich zu Sätzen ergänzen und zusammenstellen muss. Zum Heile der Mitmenschen ist die Zahl derer, die nicht fliessend und abgerundet zu sprechen vermögen, doch nicht allzu gross, und wenn alle Personen eines Dramas, auch in leidenschaftslosem Zustande, mehr oder weniger an solchem Gebrechen leiden, so geht das weit über die Natur hinaus, und der Dichter, der um keinen Preis stilisieren wollte, verfällt in störende Manier. Aber: „Ein kleines Würmchen ist noch keine Schande für einen hübschen Apfel" sagt das russische Sprichwort. — und in diesem Werke ist das schädliche Prinzip thatsächlich nicht in den Kern eingedrungen, es hat nur die angenehme, glatte Schale zerstört.

Die Handlung steigt mit vielen feinen, ungezwungenen Uebergängen allmählich bis zum Höhepunkte, Wilhelms Fussfall vor dem Vater, und senkt sich von da, ebenso sicher und stetig, bis zur Katastrophe, dem plötzlichen Tode des Vaters, bewirkt durch das lieblose Benehmen der Kinder. Graphisch könnte der völlig regelrechte Aufbau des Dramas durch ein gleichschenkeliges Dreieck symbolisiert werden. Die ausserordentlich geschickte Benutzung des für alle drei Aufzüge gleichen Raumes, einer grossen Eingangshalle im Erdgeschoss des Landhauses, ist musterhaft für moderne Einfachheit und Einheitlichkeit der Komposition. In keinem seiner späteren Werke hat Hauptmann das für jedes besondere Drama vom Dichter selbst aufgestellte Ideal je wieder so vollkommen erreicht.

III.

„Einsame Menschen."

In der kurzen Frist von anderthalb Jahren hatte Hauptmann drei Dramen vollendet. Davon erwarb sich das dritte. „Einsame Menschen" (1891), den meisten Beifall. Man schien es dankbar zu empfinden, dass ein Dichter, dessen Talent nun einmal anerkannt war, in diesem Stücke den Genuss durch keine besondere Rücksichtslosigkeit mehr störte. Eine rein äusserliche Brutalität hatte notwendig seinem ersten Drama sehr geschadet; dass es allzu wahr und aufrichtig gesehene Natur ist, unberechtigter Weise dem zweiten Abbruch gethan; dieser zahme und zahm behandelte Stoff endlich versöhnte die Gemüter. Man glaubte hier dieselbe Wahrheit und Treue der Beobachtung in geläuterter Form zu erhalten, liess für moralisch gelten, was nicht grob das Gegenteil aussagt, und nahm auch diesmal die umständlichen Einzelheiten aus dem täglichen Leben gnädiger hin als berechtigte Kleinmalerei und fein empfundenes Milieu. Von der „Freien Bühne" gingen die „Einsamen Menschen" alsbald auf das „Deutsche Theater" über, eroberten noch im selben Jahre das Burgtheater, und viele deutsche Bühnen, wenn auch nicht alle, die Sudermann geben, haben es nachher mit ihnen versucht. Das Schauspiel wurde so allgemein gelobt, dass es wohl berechtigt sein dürfte, in der Beurteilung nicht wiederum die schon bekannten Vorzüge, sondern manche bisher nur wenig beachtete Mängel geltend zu machen.

Ein junger Gelehrter, Johannes Vockerat, ist mit sich und seiner Umgebung zerfallen. Von leicht erregbarem Wesen, eine von den Naturen, die trotz höherer Bildung niemals in sich selbst das Heil suchen, sondern stets von aussen alle Rettung erwarten, hat er das unbezwingliche Bedürfnis, sich

in einem ihm geistig ebenbürtigen Kreise auszuleben. Jedoch er entbehrt gleichgestimmte Freunde und steht auch in der Familie einsam zwischen seinen gütigen, beschränkten Eltern und seiner liebenden, sanften, aber herzlich unbedeutenden jungen Frau, fühlt sich in seinem Berufe, seiner Arbeit gehemmt, findet nie Ruhe und Selbstbeherrschung genug, seine treibenden Ideen festzuhalten und zu gestalten. In diesem Zustande nervöser Unlust und Unzufriedenheit befindet er sich schon, ehe die entscheidende Wendung in seinem Leben eintritt, ehe er die Frau kennen lernt, die durch Naturanlage und eine der seinen ähnliche philosophische Schulung befähigt ist, ihm vollkommenes Verständnis entgegen zu bringen, Fräulein Anna Mahr, Studentin der Philosophie aus Zürich. Die beiden finden sich in enger, geistiger Gemeinschaft, aber ihrem Verhältnis lässt sich kein rechter Name, keine gebräuchliche Form geben. Die Konvention ist gegen sie, Johannes sieht sich vom Argwohn der Seinigen verfolgt und muss in feierlichem Versprechen Verzicht leisten auf den täglichen Verkehr und Gedankenaustausch mit Fräulein Mahr und damit, wie er meint, auf alles, was seinem Leben erst Zweck und Weihe verliehen. Der Müggelsee, der, an das Landhaus anstossend, einen stimmungsvollen Hintergrund für die Leiden und Freuden der Bewohner bildet, der der Vertraute war von Sehnsucht und Erfüllung, der Zeuge der herrlichen Spazierfahrten zu zweien, nimmt den Verzweifelnden in seine Wellen auf.

Wiederum eine Familienkatastrophe, obwohl das Titelblatt diesmal die Bezeichnung Drama trägt. Eine Familienkatastrophe, die, der Kritik zu folgen, höher, menschlicher, zarter und reiner gefasst wäre, als die erste, primitiv und roh abgeschilderte. Macht sich nun diese Verfeinerung mehr im Inhalt geltend, oder mehr in der Form? Erweist sich dieser Fortschritt im gesteigerten Gedanken- und Gefühlsgehalt, in einer erhöhten, sittlicheren Lebensauffassung, oder nur in einer bessern Führung der Handlung, in einer bühnenmässigeren Technik? Ist Hauptmann aus dem frischen, unbekümmerten Naturburschen ein bewusster Nachfolger des selbstbeherrschten, tiefsinnig grübelnden, zuweilen beinahe künstlichen, nordischen Dramatikers geworden?

Die Wahl des Stoffes und der Hauptpersonen würde eine solche Stilverfeinerung begünstigt, ja gefordert haben. Ein Gelehrter aus der modernen naturwissenschaftlichen Schule und eine von den noch vereinzelten Studentinnen und Pionieren der Frauenbewegung, Menschen, die die beste Bildung ihres Jahrhunderts besitzen sollten, die an verfrühten idealen Forderungen scheitern, sie müssten sich wenigstens zuweilen merklich über das Alltägliche erheben, müssten uns den Eindruck grosser geistiger Ueberlegenheit machen. Sonst werden wir den Gegensatz zu der geringeren Umgebung nicht empfinden, der Handlung bis zu dem unglücklichen Ausgang nicht mit stetig wachsender Teilnahme folgen können.

Johannes Vockerat soll, der Idee nach, jene erhabene Unzufriedenheit verkörpern, die nicht aus Trägheit und Erschlaffung seufzt, sondern wohl einsieht, dass wir uns trotz der Ungewissheit des Erfolges, ja trotz der erkannten Nichtigkeit aller menschlichen Bestrebungen dennoch niemals der Mühe und Arbeit, des Kampfes ums geistige Dasein entschlagen dürfen. Ihm zur Seite, als sein Gegensatz, wurde der Maler Braun in das Stück eingeführt, jene andere, verächtliche Art von Misszufriedenheit darzustellen, aus der heraus ein verbummelter Künstler bequem blasiert und nörgelnd alles Streben und alle Strebenden verachten zu dürfen glaubt. Nur ist eben leider in der Schilderung der edel sein sollenden Unzufriedenheit das Uebergewicht durchweg vielmehr auf die Wirkung, die grössere Nervosität, als auf die Ursache, die grössere Begabung, gelegt worden. Johannes macht nicht den Eindruck einer genialen, wenn auch noch unfertigen Persönlichkeit, er macht nur den eines Neurasthenikers von sitzender Lebensweise, wie sie zu Dutzenden in Nervenheilanstalten zu finden sind. Nirgends gewinnt man die Ueberzeugung, dass er unter günstigen Umständen das Beste leisten würde. Denn er ist nicht anders, wo kein Grund zur Zurückhaltung vorläge, in den Scenen mit Anna, die nach seiner Meinung alles weckt, was in ihm schlummert, löst, was gefangen liegt, stützt, was schwankend ist. „Ist es denn ein Verlust für Eltern, wenn ihr Sohn besser und tiefer wird, ein Verlust für eine Frau, wenn ihr Mann wächst und zu-

nimmt geistig?“ fragt Johannes selbst im vierten Akt. Aber es ist die Schuld des Dichters, dass wir mit den Eltern und Frau Käthe nur zunehmende Reizbarkeit und Unruhe, sonst keinen Gewinn wahrnehmen können.

Die Darstellung geistvoller Weiblichkeit ist gerade in der modernen Litteratur schon wiederholt vortrefflich gelungen, im Drama sowohl wie im Roman und in der Novelle. Halb aus Tendenz, halb zufällig überragt die Frau, wie die Neuern sie zu schildern lieben, an Verstand durchschnittlich den männlichen Gegenspieler. Ibsens weibliche Gestalten, die Frau Alving der „Gespenster“, Hedda Gabler und Rebekka West, ferner Björnsons Leonarda, die Gabriele in Kiellands Novelle „Schnee“, sie alle überzeugen uns, gleichsam ohne ihr Zuthun, auf die einfachste, natürlichste Weise von ihren ausgezeichneten Geisteskräften. Dabei stehen diese Frauen im praktischen oder gesellschaftlichen Leben, sind nicht geistige Arbeiter von Beruf, haben nicht, wie Anna Mahr, den Vorzug einer geordneten Ausbildung und wissenschaftlichen Schulung. Mit Recht hat aber von ihr schon Georg Brandes in seinem kurzen Aufsatz über die ersten Dramen Hauptmanns in „Menschen und Werke“ (1893) bemerkt, dass wir wohl hören, sie sei Studentin und sei sehr gescheit, dass aber ihre Klugheit nirgends so recht zum Ausdruck komme. Ihr Verstand bewährt sich so wenig wie der ihres Partners, weder in der Theorie, in den Gesprächen mit Johannes und Braun, noch in der Praxis, wenn sie sich ihrer schwierigen Lage in der Familie Vockerat gewachsen zeigen und wenigstens den Versuch machen sollte, eine Lösung des Konfliktes herbeizuführen.

Hier allerdings mangelt ebenso sehr wie die klare Einsicht ein klares Gefühl für das Schickliche. In der Anmerkung heisst es von ihr: „Eine gewisse Sicherheit im Auftreten, eine gewisse Lebhaftigkeit andrerseits ist durch Bescheidenheit und Takt derart gemildert, dass sie niemals das Weibliche der Erscheinung stört.“ Schon ihre Einführung, wie sie einem Bekannten, ohne dessen Vorwissen, in eine fremde Wohnung nacheilt, ist wenig geeignet, diesen Satz zu bewähren. Noch viel schlimmer wirkt aber auf jede feine Empfindung ihr späteres Benehmen. Anna Mahr, die in der Familie Vockerat

auch dann noch über die Gebühr lange verweilt, als sie selbst schon fühlt, dass ihr die Mehrzahl der Mitglieder im Stillen die Gastfreundschaft aufgekündigt hat, ist keine echt weibliche Erscheinung. Sie nimmt uns eher gegen die studierte Frau ein, was doch der Absicht des Verfassers gerade zuwiderläuft. Gerade das Gegenteil ist hier erreicht worden von dem, was der Verfasser wollte. Schon im dritten Akt fragt sie in aufdämmernder Erkenntnis: „Bist du nicht auch ein wenig froh, Käthe, dass ich nun gehe?" und auf Frau Käthes ausweichende Antwort bestätigt sie: „Ja, ja! Es ist gut, dass ich gehe. Auf jeden Fall. Mama Vockerat sieht mich auch nicht mehr gern." Trotzdem kommt sie, nachdem sie von allen unter grosser Rührung Abschied genommen, mit Johannes wieder von der Bahn zurück und nistet sich aufs neue da ein, wo sie unter keinem Vorwand mehr etwas zu suchen hätte, bis im vierten Akt derselbe Braun, der so tief unter ihr steht, moralisch recht gegen sie behält, bis sie sich von der alten Frau Vockerat ohne weitere Umschweife bitten lassen muss, augenblicklich, noch in dieser Stunde, zu gehen. „Sie erniedrigen mich so sehr", erwidert sie, „mir ist zu Mut, als ob ich geschlagen würde", — eine recht schwache Abwehr der verdienten Kränkung! Und wenn Johannes im fünften Aufzug, beim letzten endgültigen Lebewohl, versichert: „Nichts Hohes, nichts Stolzes ist mehr in mir. Ich bin ein anderer geworden. Nicht einmal der bin ich in diesem Augenblicke, der ich war, ehe Sie zu uns kamen", und auch gegen sie die Absicht verrät, seinem Leben ein Ende zu machen, wirkt sie nur sehr schwach mit allgemeinen Vorschlägen dagegen, misst sich aber — mit einer ähnlichen, eigentümlichen Unempfindlichkeit wie der Sozialist Loth — keinen Augenblick irgend welche Schuld bei. Sähe Johannes die geliebte Freundin von Selbstvorwürfen gepeinigt, so könnte das ein stärkerer Antrieb für ihn werden, sich zusammenzuraffen, sie die Folgen ihres unüberlegt aufdringlichen Benehmens nicht tragen zu lassen, als jenes unbestimmte Lebens- und Leidensgesetz, das sie für die Zukunft aufzustellen versucht.

Bei der Aufführung im „Deutschen Theater" am 21. März 1891, unter der Leitung von Adolf L'Arronge, blieb mit Hauptmanns

Einwilligung der ganze dritte Akt weg und damit zum guten Glück die erste Abschiedsscene. Sehr viel wurde indessen für den beleidigten guten Geschmack durch die Kürzung nicht gewonnen. Fräulein Mahr erscheint im vierten und fünften Aufzug nicht als ein Eindringling in gutem Sinne, wie Frau Buchner und Ida, die sich nie ihrer Würde begeben und überdies der nötigen Berechtigung, einzugreifen, nicht ermangeln. Es wäre so schwer nicht gewesen, auch Anna mit irgend einem Rechte auszustatten. Hätte sie nicht kommen können, mit Johannes zu arbeiten, im Auftrage eines Dritten, z. B. eines Verlegers, gemeinschaftlichen Lehrers und dergleichen?

Braun ausgenommen, sind alle Personen dieses Stückes mit viel Empfindung begabt; Johannes ist ein sogenannter Gefühlsmensch, seine Eltern, seine Frau fliessen über von Güte und Zärtlichkeit, und auch Anna ist durchaus nicht als kühle Verstandesnatur gedacht. Aber wenn wir von einem Werke sagen, dass es innig gefühlt sei, so gründet sich dieses Urteil nicht auf den Gefühlsüberschwang aller oder einzelner Personen, sondern wir meinen, dass es von Anfang bis zu Ende, unbeschadet der Grenzen und Eigentümlichkeiten der verschiedenen Charaktere, vom durchwirkenden, sichern, reinen Gefühl des Dichters getragen wird.

In der geschickten Zeichnung im Einzelnen verleugnen Johannes und Anna die besondere Begabung ihres Urhebers nicht, und auch für die Nebenpersonen ist in dieser Hinsicht viel Vorzügliches geleistet worden. Braun vor allen gibt sehr treu die Anschauung seines — wie seine Kleidung trefflich bezeichnet ist — „modern schäbig gentilen“ Wesens. Ihm kommt dabei eine natürliche Wortkargheit zu statten, während die Wirksamkeit der Uebrigen unter allzu grosser Redseligkeit leidet. Auch Schwatzhaftigkeit darf auf der Bühne nur markiert werden — glissez, n' appuyez pas —; sonst zeigen sich nicht die Personen geschwätzig, sondern der Dichter.

Im „Friedensfest“ wird von Frau Buchner als besonderes Kennzeichen und im Gegensatz zu Frau Scholz angegeben, dass sie rein und gewählt spreche, und Frau Buchner ist doch von verhältnismässig einfacher Bildung. Hier berührt es nun sonderbar, dass Johannes, der Gebildete, Gelehrte, der Strebende,

denselben Dialekt redet wie die Seinigen und Braun und kaum an herausgehobenen Stellen einer vollständigen Satzbildung und Aussprache fähig ist. Man fühlt durchgängig im Dialog das Bestreben des Naturalisten heraus, platt und alltäglich zu bleiben, und zwar aus Prinzip und im allgemeinen, selbst im Gegensatz zu der jeweiligen Anforderung, dem geistig höhern Stand des Redenden.

Das nämliche Zuviel, denselben auch im dritten Drama noch nicht abgeworfenen Superlativ, weist ausserdem wiederum der äussere Apparat auf. Diese Personen leben nicht im luftleeren Raum, hat ein bewährter Kritiker geschrieben. Wäre nur hier nicht der gute Fortschritt des zweiten Dramas zu Mass und Beschränkung wieder aufgegeben worden! Aber Hauptmann geht hier in der allzu genauen, lästigen Schilderung des täglichen Lebens auf seine anfängliche Arbeitsweise („Vor Sonnenaufgang") zurück. Frau Lehmann und die Amme, die Grünfrau und die Wespe — all das sind unnötige Hemmungen des Ganges der Dinge. Wenigstens der Kleiderständer hätte auf dem Vorplatze bleiben sollen. Die Familie Vockerat hat ihn im Ess- und Wohnzimmer stehen, wo dann durch das ganze Stück beständig jemand etwas aufhängt oder herabnimmt, so dass er bei mehreren Aufführungen in den Ernst der Handlung hinein störende Heiterkeit erregte. Ebenso wirkte es komisch, dass das Zimmer — die einzige Scenerie des Stückes — allzu oft leer bleibt.

Die „Einsamen Menschen" haben ihren Autor in den Augen vieler erst zu einem moralischen Dichter erhoben, weil das Anstössige und Gefährliche des Verhältnisses verschleiert wird, weil es sich durchweg nur um Gedankensünden handelt. Zwar bezeichnet Johannes die Auslegung, die seine Eltern dem intimen Verkehr mit Fräulein Anna geben, als eine Prostitution seiner Gedanken. Allein Anna sagt ausdrücklich im vierten Aufzug: „Wenn es Käthe gelänge — zu leben — neben mir, dann . . . . dann würde ich mir selbst doch nicht trauen können. In mir . . . . in uns ist etwas, was den geläuterten Beziehungen, die uns dämmern, feindlich ist, auf die Dauer auch überlegen." Darauf hat er keine Antwort; der Dichter erspart sie ihm, indem er die Mutter dazwischen treten

lässt. Es ist jedoch entschieden in den beiden etwas Sinnlich-Uebersinnliches da, etwas Halbes, Verstecktes, Undeutlich-Unlauteres. Dies beständige Spielen auf der Grenze des Erlaubten und Unerlaubten liegt in den Charakteren und in der Fabel. Verwerflich aber ist, dass der Dichter selbst hier die scharfe Grenze nicht sieht und nicht zieht. Tolstoi ist moralisch, wenn er in „Anna Karenina“ die Sünde und ihre notwendigen Leiden zeichnet, ebenso moralisch wie Björnson, wenn er in „Leonarda“ die Entsagung aus Liebe und Rücksicht auf ältere Rechte vor Augen führt.

Nähmen wir indessen thatsächlich ein rein geistiges Verhältnis an, so wäre Johannes ein Mann ohne Leidenschaft, der ins Wasser geht, lediglich weil die an seinen Arbeiten Anteil nehmende, wahlverwandte Freundin sich entfernt. Allein zu stehen ist für den geistig Schaffenden eine schwere Entbehrung; wird aber schon dadurch das gewaltsame Ende genügend begründet und glaubhaft? Der Dichter selbst weist auf einen andern, viel wahrscheinlicheren Schluss hin, wenn er dies Drama, in seiner Widmung, in die Hände derjenigen legt, die es gelebt haben — also dem Müggelsee entgangen sind.

Nichts verstimmt so sehr auf der Bühne wie solch ein Abschluss, nur damit das Stück seinen Abschluss findet. Günstiger noch wäre die Auslegung, dass sich Johannes aus allzu grosser Nervosität und Ueberreizung töte. Allgemein wird es ja laut, zunehmende Nervenschwäche sei die Krankheit des Jahrhunderts und besonders des Endes des Jahrhunderts. Das Pathologische ist allmählich ein fast notwendiger Bestandteil des modernen Kunstwerkes geworden. Und der gefälligen Ratgeber sind denn auch reichlich vorhanden, die uns überreden wollen, alles und uns selbst aufzugeben, weil wir nun doch einmal mit geschwächten Nerven gestraft seien, wie Robert den Bruder halb hämisch, halb wohlwollend ermahnt, nicht an sich selbst zu arbeiten, nichts zu unternehmen, was er seiner ganzen Natur nach nicht leisten könne.

Etwas Herrliches ist es gewiss um Gesundheit und ungebrochene Jugendkraft; aber auch die Krankheit an sich kann mir noch niemand zum Vorwurf machen, wenn ich verstehe, trotz ihr zu leben, sie zu bezwingen, wenn ich aus der Not

eine Tugend mache und die Fähigkeiten ausbilde und ins Grosse entwickle, die sie nicht zu rauben vermag, wenn meine Weltanschauung durch sie zwar verändert, aber nicht weniger erhebend sein wird als die eines innerlich Ruhigen, jugendlich Geniessenden, heiter Befriedigten.

Völlig unbeherrschte Nervosität aber ist entweder heftige, den Willen ganz aufhebende Krankheit und als solche dramatisch unbrauchbar, oder sie ist Charakterschwäche und als solche an einer Hauptperson ebenso tragisch untauglich. Hauptmann hat die vererbte, krankhaft schlimme Anlage im „Friedensfest" vorzüglich verwendet, indem er sie zu einem Hindernis, aber zu einem zu bekämpfenden Hindernis machte. In den „Einsamen Menschen" herrscht die Nervosität als unbezwingliche Macht, als Fatum.

IV.

„Die Weber.“ „Florian Geyer.“

„Des Dichters Grossvater noch hatte täglich zwölf Stunden gewebt und vierundzwanzig gehungert, wie es gerechter schlesischer Weberbrauch ist seit mehr als hundert Jahren“, berichtet Paul Marx in seinem Aufsatz „Der schlesische Weberaufstand in Dichtung und Wirklichkeit.“*) Dort sind auch zeitgeschichtliche Quellen nachgewiesen, aus denen Hauptmann für die Dichtung seines „Schauspiels aus den vierziger Jahren“ (1892) die lebendige Ueberlieferung unter den Webern und in seiner Familie ergänzt hat, nämlich „Ueber die Not der Leinenweber“ von Schneer, Regierungsassessor und Sekretär des Vereins zur Unterstützung der Webernot, der im kritischen Jahre 1844 gegen fünfzig Dörfer und kleinere Städte besuchte, und „Blüte und Verfall des schlesischen Leinengewerbes“ von Alfred Zimmermann, dem das Verdienst gebührt, das Weberlied aus dem Aktenstaub ausgegraben zu haben. Zwar mit künstlerischer Auswahl, aber sonst unverändert, d. h. ohne jegliche Uebertreibung, sei es in der Schilderung des Elends, sei es in der Charakterisierung der Schuldigen, der Fabrikanten und Behörden, sind die Geschehnisse aus diesen getreuen Zeitbildern in „Die Weber“ Hauptmanns herübergenommen worden.

Der Verein zur Unterstützung der Webernot war lediglich Privatunternehmen mit Gustav Freytag und den Grafen Dyhrn, York und Zieten an der Spitze; denn der Oberpräsident von Schlesien, Merkel, leugnete, dass ein Notstand bestehe, und die Regierung stellte sich, die Thätigkeit der Vereine missbilligend, auf seine Seite. Erst drei Jahre später, als der

---

*) Magazin der Litteratur des In- und Auslandes. Jahrgang 1892.

Hungertyphus in den schlesischen Gebirgen wütete, musste man sich auch in den Amtsstuben von der wahren Ursache des Aufruhrs von 1844 überzeugen, und in der ersten Herrenkurie des ersten vereinigten Landtages wurde durch den Fürsten Lipnowsky bestätigt, dass keinerlei revolutionäre und kommunistische Ideen, dass nur die bitterste Not die Weber zu ihren Ausschreitungen verführt hätte. „Solange sie satt zu essen gehabt, haben Aufwiegler bei ihnen nie Gehör gefunden.“ Willkürliche Lohnschmälerungen und Abzüge unter allerlei Vorwänden die besonders die Parchentweber im Eulengebirge gerade in der schwersten Zeit erdulden mussten, hatten den letzten, unmittelbaren Anlass zur Empörung gegeben.

Dieser Anlass, wie der ganze Verlauf der Unruhen, dass die Aufständischen, das Lied absingend, am Hause des am meisten gehassten Fabrikanten Zwanziger in Peterswaldau (Hauptmann nennt ihn Dreissiger) vorüberziehen, dass er einen der Männer herausgreifen lässt und der Polizei übergiebt, dass sie wiederkommen und die Fenster einwerfen, dass der Fabrikant mit der Familie flieht und die Eingedrungenen alles im Hause zerschlagen und zerstören, dass sich derselbe Vorgang in Langenbielau bei einem zweiten Ausbeuter wiederholt, bis zwei Kompagnien Infanterie aus Schweidnitz einrücken und den kleinen Aufruhr ebenso rasch, wie er entstanden war, wieder dämpfen, das alles entwickelt sich im Drama genau wie in der Geschichte. Hier wie dort ist im Gefühls- und Gedankenleben der Weber nichts zu entdecken, weder von vormärzlich politischer Strömung noch von sozialistischen Anschauungen, alles ist persönlich, das Leid und der Kampf gegen einzelne hartherzige Brotherren, nichts organisiert und planvoll vorbereitet, alles nur plötzlich aufflackernd, schwach und armselig. „Aus individuellem Leid und individueller Grausamkeit“, schliesst Marx seinen Aufsatz, „wird sich keine Partei und kein System nutzbringende Regeln ableiten können.“ Dass dies trotzdem, besonders in Berlin, geschah, dürfte die Behörden da und dort bestimmt haben, die Aufführung des Stückes aus „ordnungspolizeilichen Gründen“ zu untersagen. Fehlt doch leider auch heutzutage noch nicht jeder Anlass zur Unruhe in den schlesischen Bergen.

Erst 1890, im schlechten Erntejahr, waren aufs neue die Aufrufe und Bitten um Unterstützung durch die Zeitungen gegangen.

Indessen, ist auch die Grundlage des Schauspiels geschichtlich und wahrheitsgetreu, so mochte die politische Tendenz doch in der Wahl des Stoffes zu suchen sein. Schon in seinen früheren Werken hatte Hauptmann die soziale Frage aufgegriffen oder wenigstens gestreift. Aber Loth sowohl wie Braun, „der gewisse sozial-ethische Ideen imputiert erhalten hat", sind ganz unparteiisch, mit scharfer Kritik und feiner Gerechtigkeit gezeichnet. Mehr noch, wenn es gälte, den Verfasser der „Weber" gegen solche Vorwürfe zu verteidigen, würde das „Promethidenlos" zu seiner Entlastung dienen können. Als der junge Seefahrer in dieser Dichtung nach Neapel kommt, verschliesst er seine Augen zaghaft vor der „Schönheit holdem Gruss", weil der nicht wert sei, den Himmel zu empfangen, dem hier, an der Stätte des Elendes, der Armut und des Lasters, nicht jeglicher Genuss vergällt würde. Derselbe Geist des Mitleides, der das Gemüt des warmherzigen, noch so jugendlichen Dichters selbst in Italien ergriff, wo alle seine Vorgänger zu Freudengesängen begeistert worden, hat ihm, durch pietätvolle Familienerinnerungen bestärkt, die Geschichte von der Webernot zum lebendigen Stoff werden lassen, hat ihn angetrieben, „die Seufzer viel" zu zählen dieser Armen und Tausende aufzurufen „als Zeugen von dem Jammer".

Die Exposition führt in einen grossen Raum im Hause des Fabrikanten Dreissiger in Peterswaldau, wo die Webersleute gegen Mittag angesammelt sind, um die fertigen Gewebe abzuliefern und von den Beamten prüfen zu lassen. „Wie vor die Schranken des Gerichtes gestellt, wo sie in peinigender Gespanntheit eine Entscheidung über Tod und Leben zu erwarten haben", harren sie auf die Anweisung des Hungerlohnes. Die wenigen Worte, die die Manipulation begleiten, weihen uns in die ganze Abhängigkeit und Not der Arbeitnehmer ein und kennzeichnen ebenso kurz und treffend die Beamten als Leute aus demselben Stand, die nun, zu sicherem Verdienst gekommen und geschützt, auf alle Bitten und Klagen nur mit rohem Spott antworten. Ob die Weber mit Namen

aufgeführt werden, Heiber, Reimann, der alte Baumert, oder nur als erste Weberfrau, erster alter Weber u. s. w., jeder ist das bestimmt unterschiedene Individuum in der beim ersten Anblick gleichartigen Menge, jeder erhielt neben den typischen noch seine besondern, ihm allein gehörigen Züge. Der eine ist verzagter und bitterer, der andre in derselben Lage gefasster; ein alter Weber redet noch Mut zu, wo Baumert und Heiber jeden Widerstand meinen aufgeben zu müssen. Hier schon revoltiert Bäcker, der spätere Anführer des Aufstandes, und das Personal der Geschäftsstube holt den Fabrikanten gegen ihn zu Hilfe. Er meint, dass es ihm egal sei, ob er am Webstuhl verhungere oder im Strassengraben. Der junge Bursche kann eher etwas wagen als die von den qualvollsten Sorgen um das blosse, nackte Leben ihrer Angehörigen geängstigten Familienväter.

Ein kleiner Knabe, der indessen im Gedränge wie tot umfällt und erwachend haucht „Mich hungert“, giebt Anlass zu einer lügenhaften, schönfärbenden Anrede Dreissigers und zu Aeusserungen der Weber, die verraten, wie es überall in den kinderreichen Familien beschaffen ist. Bäcker entfernt sich höhnend und aufstachelnd, aber jetzt folgt ihm noch keiner; noch hoffen sie in Güte, über die Köpfe der Angestellten hinweg, vom Herrn selbst ein paar Groschen Vorschuss oder wenigstens den ungeschmälerten Lohn zu erlangen. Und da ihnen dieser in naiver Habgier und Gefühllosigkeit seine Güte und Hilfsbereitschaft rühmt, da er fragt: „Ist das wahr, bin ich so unbarmherzig?“ antworten viele Stimmen: „Nee, Herr Dreissiger!“ Und auf die weitere Frage: „Kann ein Arbeiter, der seine Sachen zusammenhält, bei mir auskommen oder nicht?“ antworten sehr viele: „Ja, Herr Dreissiger.“ Die erste Weberfrau putzt ihm mit kriechender Demut den Staub vom Rocke: „Sie haben sich a brinkel angestrichen, gnädiger Herr Dreissiger“, und alle drängen sich ihm schüchtern und doch verzweifelt, mit Klagen über die Beamten, mit Schmeicheleien und stotternden Bitten in den Weg. Er stellt ihnen neue Aufträge, aber bei noch geringerem Lohnsatz, in Aussicht und entweicht vor den Hilflosen in seine Schreibstube. Die Not, die sich im ersten Bilde, in der Oeffentlichkeit,

noch hinter einem gewissen, mühsam aufrecht erhaltenen Anstand zu verbergen sucht, tritt uns im zweiten Aufzug, in dem kleinen, von sechs Personen bewohnten Weberstübchen der Familie Baumert in Entsetzen erregender Gestalt vor Augen. Jeder hier geäusserte Gedanke entspricht der Fassungskraft dieser Aermsten, jede gewählte Wort- und Satzform giebt ihr Gefühl ausdrucksvoll, schlicht und ergreifend wieder, ihre bestimmte, treuherzige Anschauung von Moral, Rechtschaffenheit und Religion. Neunzehntel aller Leser und Hörer haben gewiss niemals Einblick gehabt in solche Hütten, wo der Mensch nicht leben und nicht sterben kann.

Am späten Feierabend pochen noch die Webstühle und summen die Räder. Kein Körnchen Salz oder Stäubchen Mehl ist mehr im Hause, als die Nachbarin für ihre verhungernden Kinder betteln kommt, und der alte Baumert hat ein zugelaufenes Hündchen mitgenommen, um es zur Nahrung abschlachten zu lassen. Er kommt von Peterswaldau, wo er mit den andern abgeliefert hat, und bringt Besuch mit, den Moritz Jäger, einen strammen Burschen, der in Berlin Soldat gewesen. Er hat ganze Kleider auf dem Leibe, besitzt einige Thaler Erspartes und sogar eine silberne Uhr, und ungemein rührend ist nun die kindliche Bewunderung seiner armen Verwandten für diese Herrlichkeiten und der Gegensatz ihrer Dürftigkeit zu seinem Reichtum. Der Häusler, der alte Korbflechter Ansorge, findet sich ein, den Zurückgekehrten zu begrüssen, von dem Branntwein mitzutrinken, den Jäger spendet, und mit ihm, der „Bildung hat und weiss wie's in d'r Welt draussen zugeht“, über die Gründe ihrer hoffnungslosen Verarmung und den Uebermut der Reichen zu philosophieren. Der Branntwein und Jägers aufreizende Worte erregen allmählich die Gemüter, und als er das neue Weberlied, das „Bluttgericht“, schülerhaft buchstabierend, schlecht betonend, aber mit unverkennbar starkem Gefühl vorliest, werden alle fanatisiert, die Frauen weinen, die Männer sind zu einem ohnmächtigen, zitternden Ingrimm aufgestachelt.

Alle bestätigen, in natürlicher und geschickter Abwechslung, die Wahrheit der unbeholfenen, aber ausserordentlich eindringlichen und echten Verse des Liedes, die 1844 von

Mund zu Mund gingen, ohne dass jemand den Verfasser zu nennen gewusst hätte, sie wiederholen einzelne, besonders packende Worte wie „Satansbrut", und Verszeilen wie:

„Hier werden Seufzer viel gezählt
Als Zeugen von dem Jammer"

oder:

„Ihr fresst der Armen Hab' und Gut,
Und Fluch wird euch zum Lohne", —

bis der alte Baumert hingerissen zu deliranter Raserei aufspringt und, seine abgemagerten Arme vorreckend, alle zum Zeugen anruft, dass er sein Leben lang ein braver Mensch gewesen, und wie es ihm nun gelohnt werde, und Ansorge, seinen Korb in die Ecke schleudernd, am ganzen Leibe vor Wut bebend, hervorstammelt: „Und das muss anderscher wern, sprech ich, jetzt uf der Stelle. Mir leidens nimehr, mag kommen was will."

Der Schauplatz des dritten Aufzuges ist das Gasthaus zu Peterswaldau, wodurch wieder eine bewegtere Scene zu schaffen Gelegenheit geboten wird. Nach und nach finden sich in der Wirtsstube, wie von ungefähr, Vertreter aller Parteien ein, die an der Not der Weber und dem neu eingezogenen rebellischen Geiste näheres oder entfernteres Interesse haben. Die Unterdrückten selbst treten in grösserer Anzahl auf, alte und junge Weber; die besitzende Klasse ist durch ihre Untergebenen und Anhänger vertreten. Zwischen den beiden Parteien steht der Wirt, gleichmütig und phlegmatisch, beschwichtigend und zur Ruhe mahnend. Ungezwungen erhält das Gespräch durch jeden Neuhinzukommenden eine andre Richtung, bald rückwärts führend zu weiterer Aufklärung über die allgemeine Lage, bald vorwärts mit Drohung auf die Zukunft weisend. Jeder trägt nach Stand, Auffassung und geistigem Vermögen, zur rechten Zeit und an der rechten Stelle, zur innern und äussern Bewegung der Scene bei, so dass trotz aller Lebhaftigkeit nirgends Unruhe und Verwirrung entsteht.

Mit kluger Erfindung wird hauptsächlich der Lumpensammler Hornig als Sprecher für die Industriearbeiter benutzt, und der kleine, O-beinige Alte mit dem Ziehband um Brust und Schulter macht zudem eine prächtig originelle Figur. Das

Land auf- und abwandernd, kennt er wie keiner die trostlosen Zustände, ist klug, gutmütig, neugierig, mitleidig, schwatzhaft. Weniger breit, aber ebenfalls sehr charakteristisch ausgeführt, stellt sich ihm später der Schmied Wittig zur Seite. Dieser, ein schon Aufgeklärter, der von „Robspiir" und der Revolution redet, ist jähzornig und, wie es sein Geschäft mit sich bringt, in allem gewaltsamer als die zahmen Weber, hat aber doch das Herz auf dem rechten Flecke. Er und Bäcker binden mit dem Gensdarm Kutsche an. Wittig hält ihm höhnisch und zornig sein reiches Sündenregister vor; Kutsche erwidert mit Drohungen und verbietet vor seinem beschleunigten Rückzug allen im Namen des Polizeiverwalters, ferner noch das Weberlied zu singen. Da erhebt sich Bäcker, stimmt an, und selbst die alten Weber, die kurz vorher noch abgewehrt haben, folgen den Singenden durchs Dorf. Und der Lumpensammler mit dem natürlich-scharfen Verstande und der feinen Beobachtungsgabe findet als Deutung der allgemein wachsenden Gärung das in seiner treffenden Kürze nun schon geflügelte Schlusswort: „A jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht!"

Die Vorgänge des vierten Aufzuges im Prunkzimmer Dreissigers, wo Herr und Frau Pastor Kittelhaus als Gäste anwesend sind, schliessen sich unmittelbar an die des dritten an. In der Wirtshausscene bespricht der fremde Konfektionsreisende die auffallend grossen Begräbnisfeierlichkeiten der Weber und meint, das müsse doch der Pastor den Leuten ausreden. Darauf erwidert der Tischler, dass das so ein „Aberglaube und Unverständlichkeit" der hiesigen armen Bevölkerungsklasse sei, dass aber auch die Herren Pfarrer, den alten Gebräuchen folgend, die stillen Begängnisse, wo keine „Offertorien" fliessen, nur widerstrebend duldeten. Das wirft im Voraus Licht auf die Stellung des Pastors zur Gemeinde. Zwar aus Amtsgewohnheit und Temperament freundlich und milde gegen jedermann, aber stumpf vom Alter und nicht sehr scharfsinnig von Natur, auf die Gebühren des Einzelnen angewiesen und durch den dreissigjährigen Anblick an das Elend um ihn so gewöhnt, dass er, seiner Meinung nach, nichts weg-, wohl aber durch unberufene Einmischung noch hinzuthun könne, verurteilt Pastor Kittelhaus

gleich zu Anfang des Aktes im Gespräch mit dem Kandidaten und Hauslehrer Reinhold den sozialen Eifer mancher Seelsorger. Die wollen thatkräftig eingreifen, verfassen Aufrufe und gründen Vereine; er ist nicht nur ruhig geworden und lässt den lieben Gott walten, sondern hält sich auch instinktiv zu den wenigen Wohlhabenden seines Sprengels. So fällt, von ihm im Stiche gelassen, hier oben als erstes Opfer des Aufstandes der Kandidat. Er hat es gewagt, die Weber, die sich wiederum vor dem Hause angesammelt haben und das Lied absingen, schüchtern zu entschuldigen, und verliert, selbst ein Armer, sofort sein Brot bei dem Fabrikanten.

Eine Strophe des verpönten Gesanges beginnt:

„Die Herr'n Dreissiger die Henker sind,
Die Diener ihre Schergen“,

ja er wird auch direkt das Dreissigerlied genannt. Der traurige Held ist ein Mann in den besten Jahren, aber fettleibig und asthmatisch. Er hat es nur gehalten wie alle, seine Vorfahren und die andern Fabrikanten ringsum, hat sich auch nicht allzu viel dabei gedacht, als er, die schlechten Zeiten und die grosse Anzahl der verfügbaren Arbeitskräfte nutzend, immer reichern Profit für sich herausgeschlagen. Da nun der Hunger die sonst so demütigen und geduldigen Weber zu Widersetzlichkeiten treibt, ist er anfänglich äusserst verwundert, dass ihm nicht hingehen soll, was so viele ungestraft gethan haben, verteidigt sich naiv bei den Webern, ja bei dem Tischler, der seine Doppelfenster herausnimmt, besonders aber jetzt vor dem Pastor und fragt noch in der Stunde der Bedrohnis ängstlich und betroffen: „Bin ich denn ein Tyrann, ein Menschenschinder?“ Selbst ein gewöhnlicher Durchschnittsmensch, im Guten wie im Bösen, ist er mit einer ungebildeten, hübschen Wirtstochter verheiratet, die ihm durch ihre Launen das Leben sauer macht und sich in der Gefahr völlig fassungslos zeigt.

Dass diese eigentlichen Urheber der ganzen Bewegung so nichtsbedeutende Menschen sind, erbärmlich und ohne Halt in jeder ausserordentlichen Lage und unfähig, einen seelischen Konflikt zu erleben, verschuldet die geringe dramatische Spannung des Aufzuges im „Vorderhause“, obwohl auch hier

Haupt- und Nebenpersonen bis hinab zum Kutscher physiognomisch fein unterschieden sind und die Ereignisse, von der versuchten Festnahme Jägers an bis zur Flucht der Familie, sich rasch genug abspielen. Sie rettet sich vor den das Haus stürmenden Aufständischen durch die Hinterthüre in den bereit stehenden Wagen.

Einige Sekunden bleibt die Bühne leer. Dann kommen die Weber herauf, erst leise und schüchtern, junge Burschen und Mädchen, ärmliche, kränkliche, zerlumpte Gestalten, und verteilen sich im Zimmer und Salon, zunächst alles neugierig scheu betrachtend. Bald stürzen Jäger, Bäcker, der Schmied, Baumert und viele alte und junge Weber herein, auf der Suche nach dem Menschenschinder und seinen Schergen. Weil sie ihn nicht finden, soll er wenigstens arm werden wie eine Kirchenmaus: wild drängen sie in alle Räume, das Zerstörungswerk zu beginnen. Aber so gut auch in dieser Scene anfänglich Armut und Zaghaftigkeit der Eingedrungenen mit dem kalt überladenen Prunke der Einrichtung, dann ihre Wut und Entschlossenheit mit dem feigen Gebaren der kurz vorher geflüchteten Besitzer kontrastiert: der geschickt eingeleitete Massenauftritt verläuft matt und dünn in einer geschwätzigen Betrachtung des alten Ansorge, wie er daher komme und ob er verrückt geworden sei — ohne jegliche Steigerung, ohne zusammenfassende kräftige Schlusswirkung.

In dem alten Weberliede wird den Reichen Unglaube vorgeworfen und mit der Gerechtigkeit des ewigen Richters gedroht:

„Wenn ihr dereinst nach dieser Zeit,
Nach euerm Freudenleben,
Dort, dort in jener Ewigkeit
Sollt Rechenschaft abgeben . . .“

Hauptmann hat diese, wie manche andre Strophe, die er nicht vorlesen und singen lassen konnte, in Prosa aufgelöst und an die einzelnen Ankläger im Stücke verteilt. Schon im zweiten Aufzuge giebt Ansorge als eine der Hauptursachen der schlechten Zeiten an, dass der hohe Stand an keinen Herrgott und Teufel mehr glaube und von Geboten und Strafe nichts wisse. Und in der Wirtsstube erhebt sich ein alter

Weber, um vom Geiste getrieben zu sprechen von einem Gericht in der Luft und vom Herre Zebaot, wörtlich die Zeilen anführend:

„Doch ha, sie glauben keinen Gott,
Noch weder Höll noch Himmel —
Religion ist nur ihr Spott . . . . .“

Im fünften Akte nun sind diese vorbereitenden Züge gesammelt und verstärkt zu dem Bilde eines Bekenners, ist der fromme, gläubige Sinn unter den Webern, ihre zum Mystischen neigende religiöse Richtung verkörpert in dem seltsamen Dulder und Grübler, dem einarmigen Veteranen mit den tiefliegenden, wunden Weberaugen, dem Ehrfurcht gebietenden Vater Hilse. Während seine Brüder stürmisch Gerechtigkeit und Menschlichkeit verlangen, erreicht der Geist der frommen Entsagung und Ueberwindung in dem von Arbeit, Krankheit und Strapazen aufgezehrten Greise die Kraft zur äussersten Selbstaufopferung, ja zum Martyrium. Vierzig und mehr Jahre hat er die bitterste Mühsal Tag für Tag geduldig auf sich genommen, als patriarchalisches Oberhaupt der Familie den Seinigen in Hunger und Kummer mit tröstlichem Beispiel voranleuchtend, und im Gefühl unverschuldeter Leiden und erlittenen Unrechts nur den einen Gedanken hegend, der Reiche habe seinen Teil hier, er in jener Welt, und die Rache sei des Herrn. Er ist gleichsam das Höchste, was diese Klasse armer Arbeiter hervorzubringen vermag, geläuterter ethischer Gehalt im bescheidensten Gefässe. Die hier notwendig sehr einfach, ja einfältig zu haltende Ausdrucksweise erschwert die dichterische Darstellung eines so eigentümlichen, alle Merkmale seines Geschäftes und niederen Standes an sich tragenden und dabei so versonnenen und schon ganz von dieser Welt abgelösten Glaubenshelden. Aber Hauptmann hat die Schwierigkeit glänzend überwunden; sein Weber Hilse wirkt ebenso lebensvoll und wahr wie Tolstois volkstümliche, vom Evangelium überwältigte und geführte Heilige hinter dem Pfluge, am Werktisch oder im Gefängnisse.

Hilse und seine Frau, die ihm treu folgt auf dem schmalen Weg, wollen ihr ewiges Erbe nicht noch in letzter Stunde verlieren. Der Armen sind die „Lichtadern“ vertrocknet vom

Staub und Weben bei Licht. Blind und schwerhörig versteht sie nur halb, was um sie vorgeht, verschmäht jedoch sofort das erbeutete Huhn, das ihr Baumert bringen will. Das greise Paar allein erweist sich stark in der Versuchung, während ihr Sohn Gottlieb nach längerem Schwanken zwischen den Ermahnungen des Vaters und dem aufreizenden Hohn seiner jungen Frau zuletzt mit der Axt in der Hand forteilt, sich den Aufständischen anzuschliessen. Durch die junge Frau, eine heftige, mutige Natur, wird hier zum erstenmale im Stück ein eigentlich dramatischer Konflikt hervorgebracht. Sie ist Mutter, sie hat vier Kinder begraben müssen, hat sich den Kopf zerklaubt, wie sie „so ein Kindel könnt um den Kirchhof rumpaschen", hat sich die Füsse blutig gelaufen um ein einziges Neigel Buttermilch, wenn die Männer gebetet und gesungen haben. Dass sie nicht um ihrer selbst willen, sondern aus Kummer um ihre toten und aus Sorge um ihr lebendes Kind, voller Grimm und Rachgier ist, dem Fabrikanten die Hölle und Pest in den Rachen wünscht und Mann und Schwiegervater, „die Gebetbichelhengste, die Kerle, die dreimal dank schön sage für eine Tracht Prügel", mit frechem Spott und Schimpfreden überhäuft, diese trefflich gezeichnete wilde, gekränkte Mutterschaft mildert für uns die Roheit ihrer Gefühlsausbrüche und erhebt die Gestalt ins Tragische. Die Scene ist Hilses enges, niedriges Weberstübchen in Langenbielau. Durch die offene Thür erblickt man den Hausgang mit einer baufälligen Holztreppe zur Dachwohnung, und gegenüber das ähnliche, ebenfalls offene Stübchen des Sohnes. Beim Aufgehn des Vorhangs hat Vater Hilse die Seinigen, ein selbstverfasstes Gebet vorsprechend, zur Morgenandacht um sich vereinigt. Aber kaum hat sich jedes an die Arbeit begeben, als Hornig und kurze Zeit darnach Chirurgus Schmidt erscheinen, um, jeder in seiner besonderen Art, vom Aufstande in Peterswaldau zu schwatzen und anzukündigen, dass die Rebellen, an fünfzehnhundert Mann stark, auf dem Wege hieher seien, auch in Langenbielau Gericht über die Brotherren zu halten. Man hört fernes und bald darauf nahes Glockenläuten und das vielhundertstimmig gesungene, wie ein dumpfes, monotones Wehklagen klingende Weberlied. Es kommt Leben

ins Haus; an der Zimmerthüre haben sich die übrigen Bewohner gesammelt, die den Neuigkeiten begierig lauschen, und ein wenig später, als die Aufrührer beginnen, die Besitzung des Fabrikanten gegenüber zu stürmen, entsteht ein lebhaftes Hin-und-her. Erst kommen und gehen bloss die Neugierigen, zuletzt die Beteiligten und Anführer selbst — Jäger, Bäcker und andere —, die, von Hütte zu Hütte laufend, alle „Hungerleider" auffordern, sich ihnen zuzugesellen. Wie in der Wirtshausscene, giebt das wechselnde Auftreten vieler Personen, neben dem Eindruck der äussern Geschehnisse und der wachsenden Rebellion, immer wieder Anlass zur Entwicklung des Wesens und der Anschauungen eines jeden Einzelnen, besonders des alten Hilse und der jungen Frau. Die Stimmen der Hausbewohner, die von draussen hereindringen, bilden eine Art Chor, vermitteln dem Vater Hilse und zugleich dem Zuschauer das Bild und den Fortgang aller Ereignisse. Als der Einzug des Militärs gemeldet wird, entfernen sich die Kampflustigen und drängen sich die Zurückgebliebenen im Hause zusammen. Eine Salve kracht; Hilse betet mit aufgehobenen Händen für seine armen Brüder — ein Verwundeter wird durchs Haus getragen, Angstgeschrei und Hurrahrufen ertönt. Aller Warnung zum Trotz beharrt Vater Hilse am Fenster im Webstuhl: da wo ihn sein himmlischer Vater hingesetzt hat, da bleibt er sitzen und thut, was er schuldig ist. Eine neue Salve — und zu Tode getroffen, fällt er vornüber auf den Webstuhl, erlöst von dem „Häufchen Himmelsangst und Schinderei, was man Leben nennt".

Die poetische Berechtigung einer so grassen Schilderung der Wirklichkeit ist ebenso heftig, ja fast noch mehr angefochten worden als die Berechtigung, soziale Fragen auf der Bühne zu entscheiden. Was unsere Brüder und Schwestern im Leben erdulden müssen, das wollen auch heutzutage noch viele nicht in der ungemilderten Nachahmung ertragen. Von unsern Vorfahren erzählt Gustav Freytag*), dass die Gebildeten unter ihnen, ungefähr gerade vor hundert Jahren, in der frohen Empfindung eines idealen Inhaltes dem Volke

*) „Aus neuer Zeit", Seite 319 ff.

gegenüberstanden. „Freilich im stillen Herzen empfanden sie selbst ein Missbehagen. Die Thatsachen des Lebens, welches sie umgab, standen oft in schneidendem Gegensatz zu den idealen Forderungen, welche sie stellten. Wenn der Bauer wie ein Lasttier arbeitete, der Soldat vor ihren Fenstern Spiessruten lief, dann blieb, so schien es ihnen, nichts übrig, als das Studierzimmer zu schliessen und Auge und Sinn in Zeiten zu versenken, wo solche Barbarei nicht verletzte.“ — Bald darauf drangen Schrecken und Greuel aller Art bis in diese stillen, bisher sorgsam gehüteten Studierwinkel, geriet fast jeder in eine Lage, die praktischen Widerstand erforderte und nicht mehr gestattete, in die Vergangenheit zu flüchten. Schon Goethen erschien, als er aus dem französischen Feldzug 1792 zurückkehrte, die Kluft zwischen dem wirklichen Leben, wie er es nun erkannte, und jenen stillen Idealen unüberbrückbar. Er selbst bezeichnet seinen Sinn um diese Zeit gegen Kunst, Natur und Welt gewendet, durch eine schreckliche Kampagne verhärtet. Und aufs bestimmteste fühlte er, dass es sich in dieser Welt „etwa bloss so mit der Leier in der Hand“ nicht leben lasse. Goethe war kein Dichter mehr, fügt Heinrich von Stein*) diesen seinen Ausführungen hinzu. Das heisst: für den Augenblick kein Dichter mehr. Wie aber, wenn Apollos Gaben einem Sterblichen zu teil werden, in dessen Dasein die düstern, ja die widrigen Eindrücke andauernd überwiegen? Und wenn dadurch sein Talent eine Richtung auf das Wirkliche erhält, nicht auf poetische Weltflucht und optimistische Verklärung der Dinge? Soll ein Dostojewski verstummen, weil er seine Jugend, nach fürchterlichen seelischen Erschütterungen und körperlichen Peinigungen, hat in einem sibirischen Gefängnisse verbringen müssen? Und wird es nicht immer wieder Menschen geben, die, künstlerisch veranlagt, aber durch körperliche Leiden, durch Armut und schwere Schicksale gepeinigt, ihr ästhetisches Bedürfnis am liebsten an den Schöpfungen eines Gefährten in der Trübsal befriedigen? Ihnen dürften, wenigstens zu Zeiten, glücklichere

*) Goethe und Schiller. Beiträge zur Aesthetik der deutschen Klassiker. Leipzig, Reclam. S. 13.

Sänger aus denselben Gründen Stimmen einer fremdartigen Welt sein, aus denen Goethe 1792 kein Dichter mehr war und sein konnte.

Aber Dostojewskis Schilderungen der sibirischen Verbrecherwelt, des gestörten Seelenlebens, der bittersten Armut u. s. w. sind alle in epischer Form, in der selbst die schonungslose Darstellung von Jammer und Elend, von Greueln und Grausamkeiten weniger stark und aufregend wirkt als im Drama die blosse Andeutung. In einigen Scenen der Weber wird das Mitleid beeinträchtigt durch Ekel — auch bei dem gerechten und tapfern Zuschauer, der gewohnt ist, im Leben dem Schlimmen unerschrocken entgegen zu blicken. Andere erscheinen thatsächlich geeignet, die Leidenschaften der Massen zu erwecken, wenigstens da, wo schon Gärung vorhanden ist. Zu diesen beiden äussern Gründen für die Wahl der erzählenden Form hätte sich als dritter, ästhetischer, die spröde Art des Stoffes gesellen können. Die Fabel des Weberaufstandes an sich ist nicht dramatisch, und sie wurde vom Dichter nicht zum dramatischen Zweck um- und aufgebaut. Er giebt fünf ziemlich los zusammenhängende Bilder, jedes mit vielen neuen Personen. Zwar den einzelnen dieser vorzüglichen Kapitel aus dem Volksleben lässt sich Mittelpunkt und Rundung nicht absprechen. Allein das Ganze ist ein blosses Nacheinander; es sind fünf aufgereihte Kreise, die sich nur an den Peripherien berühren oder leise schneiden. Das genügte für eine epische Schilderung.

Auch lesen sich schon die umfangreichen Bühnenanweisungen wie sehr gute Stellen aus einer Erzählung. So anschaulich und erschütternd kann uns die Erscheinung der Weber auf der Bühne niemals nahe gebracht werden, seien die Masken noch so treu gewählt, wie sie der Dichter beschreibend der Einbildungskraft lebendig zu machen versteht. „Allen“, heisst es da, „haftet etwas Gedrücktes, dem Almosenempfänger Eigentümliches an, der, von Demütigung zu Demütigung schreitend, im Bewusstsein, nur geduldet zu sein, sich so klein wie möglich zu machen gewohnt ist. Dazu kommt ein starrer Zug resultatlosen Grübelns in aller Mienen. Die Männer, einander ähnelnd, halb zwerghaft, halb schulmeisterlich, sind

in der Mehrzahl flachbrüstige, hüstelnde, ärmliche Menschen u. s. w. . . . Ihre Weiber zeigen weniger Typisches auf den ersten Blick; sie sind aufgelöst, gehetzt, abgetrieben, während die Männer eine gewisse klägliche Gravität noch zur Schau tragen" u. s. w. Bestimmter und plastischer kann die eigentümliche Gestalt der „Geschöpfe des Webstuhles mit den gekrümmten Knieen und der schmutzig-blassen Gesichtsfarbe" nicht bezeichnet werden. Das ist ihr ganzer physiologisch-psychologischer Habitus, der jeden, dem sie zum erstenmale im Leben begegnen, so sonderbar anmutet, Mitleid und Achtung und Vertrauen zugleich erregend. So sind auch die Merkmale aller übrigen Personen, Tracht, Haltung, Gang u. s. w., dann alle Nebenumstände, die Räume und Umgebungen u. s. w. so vollständig gegeben, dass kaum noch einige verbindende Striche fehlten, noch ein wenig Landschaft und Dorfleben als Hintergrund etwa, und wir besässen ein modernes episches Werk, wenn nicht vom gleichen Umfang wie Tolstois grosse Romane, so doch von gleicher künstlerischer Kraft. Der meisterhaft geführte Dialog, die dramatische Kürze und Schärfe der einzelnen Vorgänge würden zur Gewalt und Schönheit des Romanes der Weber unendlich beitragen. Denn die epische Gattung vermag von der höhern dramatischen mit Vorteil zu borgen, nicht aber umgekehrt. Die jungen Deutschen aber wollen alle mit dem Baumeister Solness nur noch Türme bauen und teilen Ibsens Geringschätzung der erzählenden Form, der im Gespräch mit einem deutschen Freund, auf Gottfried Kellers Bedeutung aufmerksam gemacht, zuletzt nur die trockene Frage hatte: „Schrieb dieser Dichter auch Dramen?"

Jedoch, in die geeignete Form gegossen oder nicht, die „Weber" sind ein Werk, das trotz der angeführten Mängel kein Freund der Litteratur mehr vermissen möchte. Noch niemals hat man in Deutschland einen so ausgezeichneten Kenner des Volkes gehabt, einen so fähigen und gewissenhaften Schilderer des einzelnen Arbeiters sowohl wie der grossen Menge in ihrer Gruppierung und Bewegung.

In den Berichten über das vier Jahre später erschienene Drama „Florian Geyer“ wurde Hauptmann häufig schlechtweg der Verfasser der „Weber“ genannt. Und das neue Drama könnte auch ebenso gut „Die Bauern“ heissen wie Florian Geyer. Für Thomas Carlyle ist die Universalgeschichte*) nur die Geschichte der grossen Männer, der Führer, der Bildner, der Begründer; ihm ist alles Bedeutende, was in der Welt erreicht worden, nur die Verwirklichung der Gedanken, die in grossen Männern lebten. Er befand sich in vollkommener Uebereinstimmung mit den Dichtern seiner Zeit, den Dichtern des Heldenlebens. Mittlerweile hat eine ganz andere Auslegung der Geschichte Einfluss auf die Kunst gewonnen. Der Herrenkultus ist seines Schimmers verlustig gegangen, die Begeisterung in nüchternste Abwägung umgeschlagen; keiner soll sich mehr eines besondern Vorrechtes erfreuen, das Genie darf kaum hervorragen — als glücklicher Emporkömmling, als kluger Benutzer dessen, was eigentlich die Menge gedacht, gewollt und geleistet hat. Tolstoi zersprengt den Rahmen seines Romans „Krieg und Frieden“, um ein langes, weitausschweifendes Beweisverfahren gegen alle sogenannten Volkshelden einzuleiten. Wie es sein Stoff, die Befreiungskämpfe, mit sich bringt, überträgt er den Prozess auf das kriegerische Gebiet; aber die Nutzanwendung auf alle andern Gebiete liegt nahe. Es giebt und hat niemals grosse Feldherren gegeben; sie alle und besonders Napoleon sind lediglich Günstlinge des Glückes, die bei einer grossen Völkerbewegung zufällig an die Spitze geschleudert wurden. Sie bilden sich ein, die Massen zu leiten, und werden in Wahrheit von ihnen geleitet. Wie gefährlich eine solche Anschauung für den Dichter, besonders aber für den Dramatiker ist, der immer etwas von einem guten Feldherrn in sich haben muss, das hat Hauptmann im „Florian Geyer“ in höchst unglücklicher Weise an den Tag treten lassen. In den „Webern“ bewährt er sich noch als Beherrscher und Führer seiner Massen; im „Florian Geyer“ herrscht die traurigste, jegliche Wirkung zerstörende Anarchie. Die Massen rennen ihm davon

---

*) On Heroes, Hero-Worship etc. Lect. I, p. 1.

und reissen ihn mit hinein in eine namenlose Verwirrung. Die „Weber“ sind eine That, ein Erfolg, die „Bauern“ — ein misslungenes Experiment.

Nur das Publikum bei der ersten Aufführung am „Deutschen Theater in Berlin (Januar 1896) war ganz dasselbe, zum grössten Teil aus sozialdemokratischen Elementen bestehende, wie bei der ersten Aufführung der „Weber“ und versuchte, mit noch weniger Recht als damals, eine politische Tendenz in das Stück hinein zu demonstrieren. Es geht ja nicht sehr viel klar hervor aus dem Drama, so viel aber doch, dass die Bauern, die anfänglich ungerecht Unterdrückten und Gequälten, später im Besitze der Macht denselben Lastern, derselben scheusslichen Grausamkeit fröhnen wie die Ritter, dass auch sie „christliche Lieb' auf türkische Art beweisen“, trotz des Pochens auf die gereinigte evangelische Lehre, und dass sie endlich alles Gewinnes wieder verlustig gehen, weil die uneinigen, eifersüchtigen Hauptleute im entscheidenden Augenblicke den allein fähigen Feldhauptmann, den als frühern Ritter verhassten Florian Geyer, von der Führung entfernen. So ist das Drama geradezu ein neuer Ausspruch gegen jedes vielköpfige Regiment, gegen die schlimmste aller Tyranneien, die Volkstyrannei, nur ein neuer Beweis dafür, „dass ein oberster Wille, ein Haupt sein muss, dass das unein Gespann den Pflug umwirft, dass ein Wille oft meh denn tausend, eine Hand oft meh denn hundert ist“. — wie Geyers Feldschreiber vergebens die bäuerischen Brüder zu überreden sucht. Man konnte allerdings auf der Bühne leicht übersehen und überhören, was man übersehen und überhören wollte; denn auch der willigsten Aufmerksamkeit wird es schon beim Lesen schwer genug, zu erfassen, was sich eigentlich in dem überlangen Stücke abhandelt.

Im Vorspiel und den ersten zwei Akten leuchtet zuweilen noch ein Strahl auf, sind noch Spuren von des Dichters Kraft und Kunst der Charakterisierung zu bemerken, z. B. in der Einführung des tapfern Tellermann. Bei stark nachhelfender Kürzung und Zusammenfassung wären hier wohl ausserdem noch eine oder zwei Gestalten herauszuheben. Aber nicht die des Titelhelden. Er schreitet als schwarzer, leerer Harnisch

durch das Stück, unfassbar und unerkennbar, trotz häufigen Auftretens und vieler polternden Worte. Und vom dritten Aufzug an gehen Handlung und Charakteristik vollends unter in langen Reden — gehalten im unverständlichen, ermüdenden Stil alter Chroniken! — in Geschrei, Flüchen, Waffengerassel. Eine Widerwillen erregende Brutalität tritt überall, und besonders gegen das Ende, an die Stelle der Tragik. Ja, der fünfte Akt ist der schwächste von allen, verdorben auch die Schlussscene mit dem Tode des Florian Geyer.

Das Ganze aber macht den Eindruck jener alten Bilder, wo unzählige Gestalten mit steifer Gewandung, unter der kein Körper lebt, ohne alle Perspektive auf verwirrende Haufen zusammengedrängt sind, wo aber bei aller Kindlichkeit der Ausführung der ein und andre realistische Kopf, eine und die andre charakteristische Stellung und Bewegung echtes Talent verraten.

V.

„Kollege Crampton.“ „Der Biberpelz.“ Novellen.

Die Jahre 1892 und 1893 waren für Hauptmann ungemein fruchtbar: die „Weber“ und „Kollege Crampton“ gehören dem einen, der „Biberpelz“ und „Hanneles Himmelfahrt“ dem andern an. „Kollege Crampton“ soll in sehr kurzer Zeit — man spricht von vierzehn Tagen — vollendet worden sein. Im Hinblick darauf eine ausserordentliche Leistung, macht das Werk, als Bühnenstück betrachtet, doch mehr den Eindruck einer Talentprobe, einer Studie, denn einer ausgereiften Arbeit.

Die Hauptperson, der dem Alkohol ergebene Crampton, Professor an der Kunstakademie einer grössern schlesischen Stadt, bietet virtuosen Charakterdarstellern eine gern gewählte Paraderolle. Es ist eine lohnende Aufgabe, Sprache und Bewegung des gebildeten Trunkenbolds naturgetreu mit tausend feinen Schattierungen wiederzugeben, zuweilen aber durch Laster und Krankheit, wie durch einen Schleier, die ursprünglich edleren Züge durchblicken zu lassen. Jedoch so, wie der Charakter entworfen ist, wird er dem Darsteller leichter zu Kunststückchen als zu wirklicher Kunst verhelfen; denn weder der Mensch noch der Künstler in Crampton ist je gross genug gewesen, um nun durch die lasterhafte Gewohnheit und Verkommenheit, in packenden Momenten, zu entschiedener Wirkung durchzubrechen. Ein wenig Gutmütigkeit, ein wenig sehr bequeme Vaterliebe für eine gute Tochter, ein wenig ganz gescheite Witzelei und der Hinweis auf frühere, in der Zeit weit zurückliegende künstlerische Erfolge, das ist alles, was Professor Crampton aufzuweisen hat, um nicht als gemeiner Trinker vor uns zu stehen. Er scheint vielmehr an unbegründetem Grössenwahn zu leiden. Selbst da, wo man geneigt

ist, seine scharfe Kritik der Akademie und der Kunstgenossen für zutreffend zu nehmen, hört sich sein stets damit verbundenes Selbstrühmen wie schwache Rechtfertigungs- und Beschönigungsversuche an. Kein fremder, glaubwürdiger Mund bestätigt sein Talent, nirgends drängt sich die Ueberzeugung auf, dass derselbe Mann unter andern Verhältnissen, ausserhalb der Akademie, der Dressur, des spanischen Stiefels, des Blockes, der Uniform, der Antikunst, wie er die Schule mit grosser Zungenfertigkeit nacheinander betitelt, ein grosser Künstler geworden wäre. Die Akademie und besonders auch sein häusliches Elend, eine unglückliche Ehe, sind zu sehr als unbedeutende Nebenumstände behandelt, als dass sie viel erklärten und entschuldigten. Ja, das unerquickliche Verhältnis, in dem er zu seinen Vorgesetzten und der Familie steht, ist augenscheinlich mehr die Wirkung seines Lebenswandels als die Ursache. Es berührt uns wohl im allgemeinen traurig, wenn ein Mann von besserem Stande und besserer Bildung sich und die Familie durch Trunksucht zu Grunde richtet; aber vor der Bühne und für den vorliegenden besondern Fall ist diese Empfindung nicht ausreichend. Wir müssten vom Anfang bis zum Ende das Gefühl haben, wie sehr es gerade für diesen Einzelnen schade sei; sonst erweckt uns weder sein Verderben herzliches Mitleid noch seine Rettung herzliche Freude.

Das Personenverzeichnis ist reich, aber von all diesen Personen des Spiels wie des Gegenspiels ist keine einzige sehr interessant. Die Freunde des Helden, seine Tochter, der Schüler, die Verwandten des Schülers und der Dienstmann als Faktotum, treten auf und ab, ohne zu erfreuen und Teilnahme zu erregen; die gleichgültigen und die sehr schwachen Gegner, wie der Pedell und der Schankwirt, greifen noch weniger ein, vermögen noch weniger zu reizen und Unheil zu stiften.

Die Handlung ist sehr dürftig; sie besteht aus jenen Rettungsversuchen, die die Gruppe der Freunde unternimmt, und nebenher läuft eine konventionell gehaltene Liebesgeschichte zwischen der Tochter und dem Schüler. Und fast nur durch das gute Ende wird die Bezeichnung Komödie

gerechtfertigt. Allzu wenig Humor liegt in diesen Situationen und Menschen; höchstens noch wirkt der dritte Akt ein wenig komödienhaft, wo hauptsächlich der Fabrikant Adolf Strähler, der Bruder des Schülers, die Scene beherrscht, der dicke Krämer, wie ihn der Professor nennt, der in heiterer Lebensanschauung alles von der leichten Seite nimmt und auch den ernstesten Dingen einen humoristischen Anstrich giebt. Er und seine Geschwister, er aus Optimismus, die Schwester aus Güte, der Schüler aus Verliebtheit, glauben an die Rettung, d. h. an die Besserung des Vaters Crampton, im Zuschauerraum aber gewiss niemand. Zu gewissenhaft und genau sind alle Merkmale des tief eingewurzelten Lasters gegeben, allzu treu nach dem Leben ist der Gewohnheitstrinker, und zwar auf einem schon hohen Entwicklungsgrad, beobachtet. Im Leben endet denn auch wohl die Komödie solcher angeblichen Genies in der Regel ganz anders.

Nicht der Stoff an sich wäre als gemein zu verwerfen; denn er hätte zu eigentlich komischer Wirkung gehoben werden können. Dagegen wird die von Hauptmann gewählte Art der Ausführung durch ein scharfsinniges Wort Schillers über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst verurteilt, das sich gleich im Eingange des vorerwähnten Aufsatzes (vgl. S. 13) findet. „Ein Dichter“, heisst es, „behandelt seinen Stoff gemein, wenn er unwichtige Handlungen ausführt und über wichtige flüchtig hinweggeht.“ Die ganze Komödie vom Kollegen Crampton besteht nur aus solchen unwichtigen Handlungen, die wichtigen sind übergangen. Und ferner: „Das Gemeine ist etwas Negatives (im Gegensatz zum Positiven, der Roheit des Gefühls im Niedrigen), es zeugt bloss von einem fehlenden Vorzug, der sich wünschen lässt.“ „Kollege Crampton“ ist etwas Negatives, nichts direkt Gutes und nichts Schlechtes, aber ohne alle Vorzüge, die sich wünschen lassen. Unendlich weit steht er zurück hinter der zweiten, der wirklichen, echten Komödie, dem „Biberpelz“.

Als diese bekannt wurde, herrschte grosse Freude unter den Liebhabern feinerer litterarischer Genüsse. Etwas, woran die Deutschen sehr arm sind, sollte durch den „Biberpelz“

einen Zuwachs erhalten haben, die Charakterkomödie. Treffende Satire und Ironie und köstlicher Humor über einen modernen volkstümlichen Stoff ausgegossen, dazu die streng realistische Ausführung, was konnte man Besseres von der neuen Richtung wünschen?

Das Werk hat einen einzigen klassischen Vorgänger, mit dem sich zu seiner Ehre der Vergleich beständig aufdrängt, Kleists „Zerbrochenen Krug“. Allgemein bekannt ist die ungünstige Aufnahme dieses berühmten Genrebildes, sein Missgeschick im Jahre 1808 auf der Weimarer Bühne. Es sollte die Feuerprobe bestehen vor einem litterarischen Kreise, für den es eine neue, fremdländische Welt bedeutete mit anderer Sprache, mit ungewohnten, anstössigen Sitten. So verhielten sich denn die Zuschauer heftig ablehnend, während Hauptmanns Diebskomödie bei einem an solche Art und Kunst nunmehr gewöhnten und darnach begehrenden Publikum eine warme, ja vielfach begeisterte Aufnahme fand. Wenn trotzdem heute, kaum einige Jahre nach seinem Erscheinen, der Ruhm und vor allem der Theatererfolg schon bedenkliche Einbusse erlitten haben, so werden wir nach der Ursache dieses widerwärtigen Schicksals forschen müssen.

Im älteren Werke wird das entscheidende Delikt vor dem Beginn des Spieles verübt, und wie es sich nach und nach enthüllt, wie sich der Dorfrichter Adam in der eigenen Gerichtsstube in sein Unglück hinein verhört, das bildet die sehr gemächlich sich vorwärts bewegende Handlung.*) Sie leidet denn auch einigermassen darunter, dass sie nur geringe Spannung zu erregen vermag, dass man schon allzu genau weiss, wie sich alles zum guten Ende klären und auflösen muss. Im neuen Drama geschehen die Diebesstreiche und Schelmenstücke in der Komödie selbst. Im ersten Akt wird der gewilderte Rehbock verkauft und zum Schluss auf den Holzdiebstahl ausgezogen, und zwischen den zweiten und dritten fällt die für die Verwicklung des Stückes noch folgenschwerere Entwendung des Biberpelzes. Allein im „Zerbrochenen Krug“ wird selbst das stofflich Undramatische höchst dramatisch vorgeführt, im „Biberpelz“ selbst das Dramatische durchaus

*) Vgl. Otto Brahm, Heinrich v. Kleist. S. 181 ff.

novellistisch behandelt. Der „Zerbrochene Krug“ ist mit bedächtiger Steigerung doch zu einem entschiedenen Schlusse geführt; der „Biberpelz“ hat keinen Schluss, nicht einmal ein Ende. Der „Zerbrochene Krug“ ist ein Ganzes, der „Biberpelz“ knapp Dreiviertel. Und wenn Kleists Lustspiel ebenfalls Längen und zu viel Aufenthalt hat und bei jeder Vorstellung der Kürzung bedarf, so verdient es dennoch sicherlich das Prädikat „planvoll ineinander gefügt und aufgebaut“; das Hauptmanns ist willkürlich da und dort zusammengefasst oder auseinandergezogen, lässt jegliches feste Gerüste vermissen. Goethe hat seinerzeit den lärmenden Misserfolg des jüngern Dichters mitverschuldet, indem er dessen problematisches Stück, wie er es nannte, in drei Akte zerlegte. Hauptmann hat sich eine ähnliche Schädigung selbst zugefügt. Er hat zu viel eingeteilt und dadurch zweimal Parallelakte gebildet. Parallelakte wirken zumeist ermüdend. Wären sie noch durch eine gemeinschaftliche Schlusskrönung verbunden, so wäre das Ganze und sein Erfolg vielleicht weniger „problematisch“ geworden. So aber fallen immer mehr gewichtige Stimmen ein, wie kürzlich bei der ersten Aufführung im „Deutschen Theater“ zu München, die bestätigen: „Ja, es ist eine wertvolle Dichtung, eine Bereicherung der deutschen Litteratur, aber keine Bereicherung der deutschen Bühne“.

Es ist eine wertvolle Dichtung. Wenn Otto Brahm den Dorfrichter Adam von Huisum den ergötzlichsten Sünder der deutschen Bühne nennt, so hat ihm nun Hauptmann in Frau Wolffen, der Wäscherin aus irgendwo um Berlin, eine nicht minder ergötzliche Sünderin an die Seite gestellt. Wie jener, beherrscht sie das Ganze in unglaublicher, den besten Humor erzeugender Frechheit. Sie ist aber die Tochter ihrer fortgeschrittenen Zeit, wie er der Sohn seiner naiveren; verglichen mit ihrer Verstandesschärfe und Geistesgegenwart, ist er nur ein Anfänger und von kindlicher Harmlosigkeit. Seine Lügen sind durchsichtig, imponieren nur im Augenblicke durch die Unverschämtheit, mit der sie gerade auf einem Richterstuhl vorgetragen werden; die ihrigen, mit derselben Kaltblütigkeit erfunden, sind so raffiniert, dass Frau Wolffen wohl imstande erscheint, es für eine gute Zeit auch noch mit andern Leuten

aufzunehmen als mit dem Amtsvorsteher von Wehrhahn. In drolligem, aber ungeschicktem Bemühen sucht unser älterer Freund den Verdacht auf das eifrigste von sich ab und auf irgendwen zu lenken, während die wackere Frau — ein ganz geistreicher Zug — die unschuldig Verdächtigten und der Behörde Missliebigen warm in Schutz nimmt. Sie widerspricht sich niemals zu ihrem Nachteil, wie er so oft; er ist eben doch nur Adam, und sie — Eva.

Sie lässt von ihrer Tochter ein Paket finden, als ob es die Pelzdiebe verloren hätten, bestätigt aber sofort die Ansicht des Zeugen Fleischer, dass die Sache mit dem Paket nur angelegt sei, die Polizei irrezuführen. Und wenn der Amtsvorsteher „auf Grund seiner langen Erfahrung“ behauptet, die Möglichkeit, dass der Dieb im Orte selbst sein könnte, käme gar nicht in Betracht, so erwidert sie: „Na, na, ma soll nischt verreden, Herr Vorschteher“, und bald darauf, wenn er meint: „Da müsst ich ja bei jedem Einzelnen haussuchen“, hat sie auch schon den frechen Rat bereit: „Da fangen Se ock gleich bei mir an, Herr Vorsehteher.“ Von ihrer eigenen Schlechtigkeit erleuchtet, übertrifft sie alle andern Personen, auch den klugen und gebildeten Fleischer, weitaus an Menschenkenntnis und Scharfsinn. Bald kehrt sie die arme, unwissende Frau hervor, der jeder, auch der hohe adelige Vorsteher, wohl ein gerades, einfältiges Wort zu Gute hält, bald zeigt sie sich gerührt und voller Gemüt, oder sie versteckt sich mit einemmale hinter ihren Mann, als ob lediglich dessen Wille im Hausstande massgebend wäre. Kurz, sie versteht je nach Bedarf jeden möglichen und auch den unscheinbarsten Vorteil auszunützen, und weiss die zwei sich untereinander widerstrebenden Parteien beide für sich einzunehmen und durch Gefälligkeiten sich zu verbinden.

So viel genial aufgewandte Mühe erringt denn auch den gewünschten Erfolg. Sie bringt es fertig, unter amtlicher Assistenz auf den Holzdiebstahl auszuziehen; sie wird beehrt durch den Besuch des bestohlenen Rentiers Krüger, der — in ihrer Wohnung — mit seinem eigenen Holze wütend in der Luft herumschlägt, beschwörend, dass das seinige eben so „chutes, teueres Holz war“, und dass er siebs tausend

Thaler kosten lassen wolle, die Diebe ins Zuchthaus zu bringen; und schliesslich legt ihr, zur vollen Anerkennung ihres Strebens, der Amtsvorsteher wohlwollend die Hand auf die Schulter mit der Versicherung: so wahr sie eine ehrliche Haut sei so wahr sei der Zeuge Fleischer ein lebensgefährlicher Kerl. In der Frau Wolffen hat der Dichter wirklich das Non plus ultra von lebenswahrer, gescheiter, aufs höchste belustigender Nichtswürdigkeit geschaffen.

Seltsam, dass von allen Nebenpersonen eine Beschreibung ihres Aeussern, die Angabe ihres Alters u. dgl. mitgeteilt wird, während es der Darstellerin überlassen bleibt, sich zu dieser schönen Seele die passende Maske zu ersinnen. Da die beiden Töchter hübsch genannt werden, und alle ohne Ausnahme die Wolffen so sehr freundlich behandeln, wird sie sich wohl ganz angenehm präsentieren müssen. Ausgezeichnet ist auch die Psychologie der übrigen Familie: der Gatte, ein Schiffszimmermann, sittlich ebenso wertvoll wie seine geriebene Hälfte, aber mit blöden Augen, geistig schwerfällig und furchtsam, und wo er sich nicht eigensinnig verrennt und von der Frau durch einen Extraschnaps erst wieder willig gemacht werden muss, durchaus passiv. Dann die Töchter des würdigen Paares, die ältere ganz dem Vater nachfahrend, während die jüngere, erst vierzehn Jahre alt, aber frühreif, an Verstand und auch an Verderbtheit das Ebenbild der Mutter zu werden verspricht.

Ausser der Familie weist das Verzeichnis noch acht Personen auf: Amtsvorsteher, -Schreiber und -Diener, den Hehler Schiffer Wulkow, den bestohlenen Rentier Krüger, seinen Freund und Zeugen den Privatgelehrten Dr. Fleischer, ferner den Schützling des Gerichtes, den Schriftsteller und dunklen Ehrenmann Motes, und dessen Frau — alle mit unvergleichlicher Kunst und Anschaulichkeit abgeschildert. Den wichtigsten Platz unter ihnen nimmt der Herr Amtsvorsteher von Wehrhahn ein, der Baron tituliert wird, wie ein Landjunker aussieht und ein Monocle trägt. Im „Zerbrochenen Krug“ ist der Richter selbst der Uebelthäter; im „Biberpelz“ ist er halb und halb der Mitschuldige durch die Lässigkeit, mit der er die Untersuchung führt, durch die Anmassung,

mit der er gegen unbescholtene Männer vorgeht, weil sie im Geruche des Freisinns stehen, und durch die eigensinnige Beschränktheit, mit der er sich vom Gesindel, von der Wolffen und Motes hinters Licht führen lässt. Aber, wie viel schärfer beurteilt nicht der moderne Dichter seinen unwürdigen Vertreter der Gerechtigkeit, mit welcher Bitterkeit werden hier die Schwächen einer bloss unfähigen und kurzsichtigen Behörde geoffenbart! Ja, dieser Bitterkeit ist es hauptsächlich schuld zu geben, dass das Stück um seinen guten, richtigen Schluss gekommen ist. Der „Zerbrochene Krug" schliesst gemütlich und versöhnlich in demselben wohlwollenden Humor für alle, Adam eingeschlossen, in dem er beginnt; im „Biberpelz" erhält die Komik gegen das Ende statt des feinen, pikanten Aromas mehr und mehr einen galligen Beigeschmack. Das Lustspiel wird zur unnachsichtigen, strafenden Satire. Seht ihr, scheint der Dichter mit schwerem Ernste zu sagen, so sind sie, unsere preussischen Beamten, und so wird Recht gesprochen in deutschen Landen; die Schlechtigkeit geht frei aus, und der harmlose, aber politisch nicht nach offiziellem Geschmack gesinnte Bürger wird schikaniert. Auch die Zeitangabe „Septennatskampf!" deutet auf eine politische Verstimmung hin.

Von der lachenden Muse werden wir etwas Moralpredigt gerne mithinnehmen, aber nur nicht zu viel und nicht ohne spielende Grazie. Der Fall Wolff als einzelner Fall, wie er sich immer und überall zutragen kann, ist eine sehr gute Fabel; tendenziös verallgemeinert, verliert er künstlerisch unendlich und beweist nur die Ungerechtigkeit der Verallgemeinerung. Vor der Bühne scheidet das Gefühl schnell und sicher aus, was lebensecht ist und was übertrieben; denn klarer als in einer einzelnen Lebenserfahrung tritt die Wahrheit in zusammenfassender Nachbildung hervor. Frau Wolff kann heute und morgen stehlen und betrügen, ohne entdeckt zu werden; jedoch richtig sagt der Volksmund und Kleist und Gogol im „Revisor": Der Krug geht nur so lange zum Brunnen, bis er bricht. Und in Deutschland geht er wohl noch früher in Scherben als in Russland, ja als sonst wo in Europa. Hauptmann lässt da eine Anregung, die er selbst im ersten

Akte zur spätern Lösung giebt, wieder vollständig fallen. Motes und seine Frau sind die einzigen, die Verdacht gegen die schlaue Wäscherin hegen und diesen Verdacht zu kleinen Erpressungen benützen. Der Amtsvorsteher wird schliesslich selbst misstrauisch gegen seinen Gewährsmann. In einem Schlussakt dürften also nur die Schwindeleien des Forstschriftstellers aufkommen; der Staatsanwalt, mit dem ihm gedroht wird, müsste eingreifen, und wie leicht und wahrscheinlich könnte dann die Wolffen mit in die Untersuchung verstrickt werden und sich vor einem fähigeren Richter in ihren eignen, allzu sorglos gelegten Schlingen fangen! So ist das Muster im Gewebe angesponnen; warum nun die Fäden plötzlich verloren und unverknüpft hängen lassen?

Wenn bei Kleist die manierierten Verse und die gesuchten Wortspiele und Witzeleien, die so schlecht zu der derben Gefühlsweise der Personen wie zu den drastisch erzählten Vorgängen passen, unsere modernen Ansprüche an Stileinheit nicht befriedigen, so entspricht der grösstenteils im Dialekt gehaltene Dialog des „Biberpelzes“ durchaus dem gewählten Genre und Stil und dem ganzen Inhalt der Komödie. Freilich wird durch den mehr und mehr um sich greifenden Gebrauch des Dialektes, wie ihn die streng naturalistische Richtung mit sich bringt, auch ein bedenklicher Nachteil für den Dichter herbeigeführt. Das Gebiet seiner Wirksamkeit wird enger begrenzt: er spricht nicht mehr zum ganzen deutschen Vaterlande. Gar manche Ausdrücke, Redewendungen und Witze im „Biberpelz“ sind dem Süddeutschen unverständlich, und selbst in der Uebertragung der „Weber“ aus der Dialektausgabe ist immer noch viel stehen geblieben, was für den Nichtschlesier einer Uebersetzung bedürfte. Da wäre an Goethes abmahnendes Wort zu erinnern, dass unbedingte Natürlichkeit die Kunst, selbst wider Willen, oft an eine beschwerliche Wahrhaftigkeit bindet.

Im Jahre 1892 kamen auch die zwei einzigen Werke Hauptmanns in erzählender Form heraus, novellistische Studien, wie er sie nennt, „Bahnwärter Thiel“, geschrieben 1887 — also nur zwei Jahre nach der Dichtung „Promethidenlos“ —

und „Der Apostel“, geschrieben 1890. „Bahnwärter Thiel“ geht über den technischen und geistigen Umfang einer Studie hinaus und kann mit Fug und Recht eine Novelle, d. h. die Erzählung einer merkwürdigen Begebenheit genannt werden.

Das ausserordentliche Geschehnis, der von einem friedlichen, frommen Mann im Wahnsinn begangene Mord an Frau und Kind, ist psychologisch erklärt aus den dunkelsten Trieben des Menschenherzens. Langsam wird der schreckensvolle Vorgang entwickelt und ergreifend erzählt, wie die geheimen Mächte bekämpft werden und endlich doch alle Gewalt erlangen, vier Leben vernichtend. In dem meisterhaft erfassten Verhältnis des Bahnwärters zu den zwei Frauen, der verstorbenen und ihrer Nachfolgerin, erweist sich — schon so früh! — Hauptmanns überraschende Kenntnis des gemeinen Mannes in seinen einfachen Gewohnheiten, mit seinem beschränkten Gesichtskreis, seinen ursprünglichen, heftigen Leidenschaften. Ausgezeichnet beobachtete realistische Züge unterstützen die Schilderung der Gemütskämpfe des Wärters, so dass sein mystisches Innenleben in der Vergangenheit und Gegenwart klar an dem Leser vorüberzieht. Nichts ist ausser Acht gelassen, keine Kleinigkeit, die eine Seite seines Wesens, sei es die pedantische Gewissenhaftigkeit oder die kindliche Einfalt, der wirre Mystizismus oder die starke, unterjochende Sinnlichkeit, ins Licht zu rücken geeignet ist, und doch erfahren wir alles bei der passenden Gelegenheit, wie zufällig und unabsichtlich.

So ist der innere Stil rein und schön; aber die äussere Form, den Wortstil, entstellen mancherlei Unarten, besonders einige Reporterausdrücke und schiefe Satzstellungen. Die Landschaftsbilder sind zum Teil sehr stimmungsvoll und echt empfunden, zum Teil sind sie nicht einfach genug, sondern mit jugendlicher Verschwendung überladen, wie z. B. die Schilderung des Sonnenaufgangs (S. 36) und des Sonnenuntergangs (S. 54). Ebenso ist wohl in der Lautmalerei der ankommenden und weiterrasenden Bahnzüge, des Donners u. s. w. allzu viel geschehen.

Allein, im ganzen und grossen beurteilt, hat diese Novelle schon alle Vorzüge der spätern Werke und keinen ihrer

Mängel. Sie hat innere Schlichtheit, Kraft und Leben wie die spätern, sie hat aber auch Fluss, energische Vorwärtsbewegung, Steigerung und ein wirkliches, abschliessendes Ende.

Für den „Apostel“ passt die Bezeichnung „novellistische Studie“. Er ist die mit vollendeter Technik und fein nachempfindendem Verständnis geschriebene Analyse des Seelenlebens eines jener sonderbaren modernen Apostel, wie man sie in den achtziger Jahren, aus der Schule Diefenbachs stammend, in den Strassen der Städte, hauptsächlich in München und Wien, sehen konnte. Der Schilderung des gewaltthätigen Ausbruches mörderischer Tobsucht in der vorhergehenden Novelle wird hier die des allmählich sich einschleichenden, friedlichen, mystisch-religiösen Grössenwahnes gleichsam als Gegenstück hinzugefügt. Der Apostel erschafft sich zuletzt in seiner überschwellenden kranken Phantasie direkte Gottähnlichkeit. Knapp und äusserst geschickt werden wir in der Exposition, ganz im Vorübergehen, mit den Eltern dieses seltsamen Schwärmers und seiner Entwicklung bekannt gemacht, so dass wir erraten können, was für vererbte Anlagen und äussere Einflüsse sich verbunden haben, ihn so weit zu bringen, den Lieutenantsrock gegen die weisse Kutte zu vertauschen, Sandalen anzulegen und das Haar mit einer Schnur zusammenzuhalten, die aussieht wie ein Heiligenschein. Die Naturbeschreibungen der Umgegend Zürichs, wo er, von Italien kommend, diesmal den Wanderstab für kurze Zeit niederlegt, sind reich ausgeführt, aber in massvoll künstlerischer Besonnenheit immer mit den Augen des Helden gesehen. Geradezu fühlbar wird dem Leser die Einwirkung des wundervollen Pfingstmorgens in der Schweiz auf die übergrosse Empfänglichkeit dieser vom Willen nicht mehr beherrschten Psyche.

Als eine so besondere und ausgezeichnet studierte Art eines Seelenkranken ist der „Apostel“ interessanter als Dostojewskis „Doppelgänger“ oder Gogols Wahnsinniger in den „Phantasien und Geschichten.“ Fast erscheint es aber wie ein gefährliches Spiel, dass die neueren Dichter mit ihrer oft quallvoll regen Phantasie, mit ihren angespannten Nerven und den unaufhörlichen Gestaltungssorgen, dass sie sich gerade

mit der peinlich genauen Erforschung und Beschreibung des Abnormen und Krankhaften im Gemüts- und Geistesleben so gerne befassen. Hauptmann, nur dieses einemal als Erzähler hervortretend, wollte vielleicht Muster aufstellen für die zwei Arten der modernen Novelle, die in den letzten Jahren am häufigsten geflegt worden sind, die düster-realistische voller Elend oder voller Schrecken und die aus lauter Stimmungsklängen und Seelenakkorden zusammengesetzte, die zuweilen so vergeistigt ist, dass kein Bild im Gedächtnis zurückbleibt, während er auch ihr eine plastisch-künstlerische Gestalt verliehen hat.

VI.

„Hanneles Himmelfahrt.“

Aus einem schönen, ganz eigentümlichen und ursprünglichen Gedanken heraus empfing die Traumdichtung „Hanneles Himmelfahrt“ (1893) ihr Leben und gestaltete sich wiederum an der Wärme des innigsten Gefühles, des Mitleidens mit den Armen, Niedrigen und Verfolgten. Das vierzehnjährige Hannele ist von ihrem Stiefvater, dem Maurer Mattern, grausam vernachlässigt und misshandelt worden, so dass sie endlich in verzweifelter Todesangst in den Dorfteich springt, noch gerettet wird, aber bald darauf in ein hitziges Fieber verfällt und im Armenhause verscheidet.

Die Dichtung hatte einen grössern, allgemeinern Erfolg als selbst die „Weber“. Auch diejenigen, die viele Gründe finden, einem hungernden Arbeiter ihr Erbarmen zu versagen, — einem Kinde, dem Leiden in seinem rührendsten Bilde, wenden sie es willig zu. Der Weberaufstand von 1844 ist, wie Marx richtig sagt, durch die Grausamkeit einiger wenigen hervorgerufen worden; indes, wo eine ganze Bevölkerungsklasse duldet, was durch menschliche Gerechtigkeit zu bessern wäre, hört sich manches Wort auf der Bühne wie ein Vorwurf an für alle. In „Hanneles Himmelfahrt“ dagegen ist es unbestreitbar ein einzelner, niemand belastender Fall. Wäre der Stiefvater kein verkommener Trunkenbold, so müsste das arme Kind nicht Misshandlung und den Tod erleiden. Der zweite Grund des wärmeren, freudigeren Beifalls dürfte dann in der hier zum erstenmale von Hauptmann versuchten Verschmelzung des romantischen mit dem streng realistischen Element zu suchen sein. Diese beiden zu vereinigen, ist ein merkwürdiges Bestreben, das durch unsere ganze moderne Kunst geht und besonders auch in der bildenden schon grossen Einfluss und weite Ausbreitung erlangt hat.

Sudermann, der Realist, ist in seinem Roman „Frau Sorge" phantastisch bis zum Unwahrscheinlichen und arbeitet mit Symbolen und Allegorien. Hiegegen erweist sich Hauptmann als der reiner fühlende Künstler, insofern er in der Traumdichtung die Schemen und Träume nicht als romantische Zuthat, als blosse überflüssige Verbrämung anbringt, sondern sie im innersten Zusammenhange mit dem Seelenleben der kleinen Heldin in die reale Welt einführt. Hannele liegt besinnungslos im Todeskampf, und alle Erscheinungen und Gesichte, die die Scene füllen, sollen nur die Gebilde ihrer Fieberphantasien sein und uns ihre kindlichen Gedanken, ihre irdische Furcht, ihre himmlische Hoffnung, ihr Erlebtes und Ersehntes mitanschauen lassen. So ist die Vereinigung des Verschiedenartigen psychologisch begründet.

Die Dichtung zerfällt in zwei Teile. Der erste gehört fast bis zum Ende der Wirklichkeit des Armenhauses an, eines notdürftigen, baufälligen Armenhauses, gegen das am späten Dezemberabend der Sturm wütet. Zu dem kahlen Raume passt die Staffage, — die zerlumpten, zankenden und johlenden Gemeindearmen eines schlesischen Gebirgsdorfes. Die Handlung beginnt mit dem Auftreten des Lehrers Gottwald und des Waldarbeiters Seidel, die Hannele hereinbringen. Dann werden der Amtsvorsteher und -Diener, der Arzt und die Diakonissin nacheinander eingeführt. Jede dieser Personen, so viel oder so wenig sie eingreifen mag, zeigt ausser der Physiognomie ihres Standes noch eine bestimmt persönliche, und jede verhält sich dem entsprechend charakteristisch in der kurzen Stunde, wo wir sie, durch Pflicht oder Güte gerufen, um ein krankes Kind bemüht sehen. Hannele, die schon fiebert, als man sie auf ein Bett legt und zu wärmen und zu beruhigen sucht, verfällt gegen den Schluss des Aufzuges vollständig in Phantasien. Während sich die pflegende Schwester einen Augenblick entfernt, hat sie in einem fahlen Lichte die Erscheinung ihres Stiefvaters. Und später, da die Kranke ruhig liegt und die Kerze gelöscht ist, so dass man auch die Wärterin schlafend wähnt, zeigt sich in dämmernder Beleuchtung das Bild der verstorbenen Mutter, und da dieses verblasst, stehen in goldgrünem Schein drei Engelsgestalten

vor dem Lager. Mit Musik, Gesang und gesprochenen Versen der Himmelsboten schliesst das erste Bild.

Bis dahin ist Wirklichkeit und Traum für den Zuschauer klar auseinander gehalten und keine Verwechslung möglich. Nicht so im Anfange des zweiten Teiles. Wenn der Vorhang sich hebt, ist alles wie vor den Visionen. Die Diakonissin zündet die Kerze wieder an, und Hannele schlägt die Augen auf. Aber nun begiebt sich das Sonderbare, Verwirrende, dass Schwester Martha, die natürlich von der Traumwelt nichts gesehen und gehört, und die sich bei Hanneles Erzählung davon nur gläubig stellt, als nun plötzlich der Engel des Todes gross und mächtig im Zimmer sitzt, ihn ebenfalls zu bemerken scheint, erst andächtig mit gefalteten Händen steht und sich dann langsam hinausbegiebt. Und noch schädlicher wird diese technische Ungeschicklichkeit dem Verständnis, wenn gleich nachher eine Gestalt in der Kleidung der Diakonissin, aber schöner, jugendlicher und mit langen weissen Flügeln hereintritt. Die irdische Schwester dürfte im zweiten Aufzug nicht mehr gegenwärtig sein, oder nicht mehr sprechen bis ganz zum Schlusse, wo sie und der Arzt wieder bei gewöhnlicher Beleuchtung über das Bett gebeugt stehen und Hanneles Tod erkennen. Soll sie aber da sein, um sich Hanneles erste Gesichte erzählen zu lassen, so müsste sie sich entfernen, oder in Schlaf versinken, schon ehe der Engel des Todes die lange wechselnde Flucht der nun folgenden Erscheinungen einleitet, die den ganzen zweiten Teil bis zu Hanneles Tod erfüllen. Die geschickteste Beleuchtung, der sorgsamste Wechsel zwischen himmlischem und irdischem Licht vermag den Fehler nicht mehr gut zu machen, Traumwelt und Wirklichkeit an dieser Stelle nicht genügend zu sondern.

In allem Uebrigen ist die scenische Anordnung klar und vortrefflich. Leicht, wie die Gedanken und Vorstellungen in der Phantasie des Kindes, gehen auch die Vorstellungen vor unsern Augen in einander über, und doch herrscht Ordnung bei allem Reichtum und raschem Wechsel und sind die helfenden Stufen und Uebergänge da von dem einen dieser scheinbar so unstäten, dichterisch so bedeutungsvollen Vorgänge zum andern. Die im Geist geschaute Diakonissin schützt

ihre kleine Kranke vor dem Engel des Todes, dass er sanft und schnell seines Amtes übe. Aber vorher, als Hannele hört, sie müsse nun sterben, geht die gehobene Stimmung erst noch einmal in die naiv weltliche, Leben und Tod kindlich verbindende Stimmung des Märchens über. Hannele meint, dass sie doch nicht zerlumpt im Sarge liegen könne, und sogleich trippelt der Dorfschneider herein und werden die anmutigen Motive aus dem Aschenbrödel verwendet. Dann erfolgt der eigentliche Todeskampf, noch ein kurzes, schweres Leiden, bis sie sich in der letzten, sanften Betäubung schon gestorben wähnt, erst die Trauer aller guten Menschen um sie erfährt und endlich das Gesicht ihres herrlichen Triumphes hat, ihrer Himmelfahrt, wie der Herr Jesus selbst mit allen seinen Engeln sie heimholt. Unter dem Gesang der Engel

„Wir tragen dich hin, verschwiegen und weich,
Eia popeia in's himmlische Reich“ —

verdunkelt sich die Scene wieder und wir haben noch einmal den Blick in das öde Zimmer des Armenhauses, wo das Kind in all seiner Armut und Dürftigkeit nun wirklich tot auf dem schlechten Lager liegt und statt des ganzen Himmels nur der Arzt und die Pflegerin daneben stehen.

Wenden wir uns nun der innern Gestaltung zu, so ist zunächst die beide Elemente, das sinnliche und das übersinnliche, mit grosser Kunst zusammenfassende Exposition zu betrachten. Wir erfahren des Kindes traurige Geschichte zur Hälfte aus dem Bericht des Waldarbeiters Seidel, der die Ertrinkende gerettet hat, und aus den daran sich knüpfenden Gesprächen des Vorstehers, Lehrers, Arztes, und erfahren die andere, intimere Hälfte aus der Art und der Wirkung der Visionen auf das Kind: ob sie ihr furchtbares Grauen erregen, wie die ihres Vaters, ob sie Trost bringen, wie das erbarmungswürdige Bild der Mutter, oder ihr kleines Herz entzücken, wie die verklärte Erscheinung des gütigen Lehrers. Die Mutter ist dem armen Hannele vor sechs Wochen gestorben; „das übrige weess man ja von alleene“, meint Seidel. Um neun Uhr des Abends hat sie der Vater oft in Wintersturm und Kälte zum Hause hinaus gejagt, sie solle ihm einen „Finfbeemer“ bringen zum Vertrinken. Da ist sie die halben Nächte

im Freien geblieben; denn wenn sie kommt und bringt kein Geld, laufen die Leute zusammen bei ihrem Geschrei. So hat sie sich endlich keinen Rat mehr gewusst und die verzweifelte That begangen. Bei der Untersuchung findet der Arzt ihren Körper mit Schwielen bedeckt, und die einfache Antwort Seidels, dass die Mutter auch so im Sarge gelegen habe, mit seiner kurz vorher gemachten Andeutung, dass der Amtsvorsteher selbst der Vater des Mädchens sei und deshalb den Maurer nicht zu strafen wage, enthüllt in zwei Worten die Tragödie von Mutter und Kind.

Auf ebenso einfache und überzeugende Weise gewinnen wir Einblick in den Charakter und das Seelenleben des Kindes bis in die verborgensten Fältchen hinein, sowohl während ihrer kurzen lichten Augenblicke, wie während des Spieles ihrer Phantasie. Hannele ist ein herzensgutes, frommes und kluges Kind. Sie hat fleissig gelernt und auch erfasst, was sie gelernt hat. Besonders die religiösen Lehren haben auf sie gewirkt, sie hat Zuflucht und Trost in ihnen gefunden. Da die Verzweiflung über sie kommt, meint sie in unschuldigem Vertrauen, die Stimme des lieben Herrn Jesus im Wasser nach ihr rufen zu hören, aber später, bei grösserer Klarheit, fällt ihr ein, was in der Religionsstunde über den Selbstmord und die nicht zu vergebende Sünde wider den heiligen Geist vorgetragen worden ist, und sie bestürmt die Diakonissin mit ängstlichen Fragen, ja im zweiten Teil kehrt derselbe Ideengang noch einmal zurück. Dann aber träumt sie sich schon gestorben, hat voll Zuversicht auf die göttliche Barmherzigkeit schon die Lösung aller Zweifel gefunden und den Eingang zum ewigen Leben schon überschritten. Die von ihrer Phantasie hervorgerufenen Gestalten der leidtragenden Dorfbewohner erzählen sich, beim Pfarrer, der sie nicht habe einsegnen wollen, sei ein schöner Herr gewesen und habe ihm gesagt: „Das Mattern Hannele ist eine Heilige“, und Engel seien durchs Dorf gegangen, und im übrigen wisse man auch wohl, wer das Mädchen umgebracht, denn sie hätten ja die Beule gesehen an ihrem kranken Leib, so gross wie eine Faust. Wie sie in ihrem noch ganz kindlichen Sinne die Vorstellungen aus der Märchenwelt mit den religiösen

vermengt, so vereinigt sie auch eine unschuldig verliebte Schwärmerei für den Lehrer Gottwald mit den erhabensten Gedanken von Schuldvergebung und Erlösung. Hannele steht gerade auf der Schwelle des jungfräulichen Alters. Schon im ersten Teil nennt sie den Lehrer einen schönen Mann, mit dem sie Hochzeit machen werde, und sagt ein Verslein auf, das nach einem Volkslied klingt. Im zweiten erschaut sie ihn dann im Geiste. Zu ihrem Begräbnis schwarz gekleidet und Blumen in der Hand haltend, kommt er mit all seinen Schulkindern, Abschied von ihr zu nehmen. Die zwei Veilchen, die er in seinem Gesangbuch hat, das seien die toten Augen seines lieben Hannele; er bittet sie, ihn nicht ganz zu vergessen in ihrer Herrlichkeit, und schluchzt, das Herz wolle ihm zerbrechen, weil er von ihr scheiden muss; ja zuletzt verwandelt sich seine Gestalt vollständig in die des Herrn Jesus selbst. Das Bild des gütigen Mannes, des einzigen, der immer freundlich gegen sie gewesen ist, hat sich ihrem einsamen, liebebedürftigen Gemüte so unauslöschlich eingeprägt, dass ihr die innige Verehrung für ihn jetzt in der Todesstunde den schwersten Kampf erleichtert, dass sich diese reine Neigung zuletzt steigert zur religiösen Ekstase. Keine andern Züge kann für sie die Erscheinung des Heilandes glaubwürdiger tragen, in keiner andern Gestalt mag er sich ihr tröstender nahen, um sie in das erbetene und ersehnte Himmelreich zu führen. Sie will nichts mehr von der Erde, will nicht gesunden, will zu ihrer Mutter kommen, selig werden in unerschütterlichem Glauben. Aber doch ist sie keine blasse, unkindliche Heilige, sondern echt menschlich, schlicht und ergreifend. Das Gefühl der erfahrenen Verachtung wie der erlittenen rohen Grausamkeit ist noch brennend stark in ihr, als sie sich schon von aller Erdenpein erlöst wähnt. Sie, die den Besuch von Engeln gehabt hat, die vom Märchenschneider mit weisser Seide und gläsernen Schuhen bekleidet worden, und nun in solcher Pracht vor aller Augen im gläsernen Sarge ruht, lässt sich von den beschämten Schulkindern auf die Aufforderung des Lehrers hin zerknirscht alle Kränkung abbitten: dass sie sie Lumpenprinzessin genannt haben, wo nun offenbar wird, dass sie eine wirkliche Prinzessin gewesen u. s. w.

Wie herzlich lässt sie sich zu voller Genugthuung von allen bedauern und herausloben, lässt sich allen Kindern als Beispiel und Muster aufstellen und lässt es den alten Armenhäusler Pleschke zweimal feierlich verkünden: „Das Mädel war eine Heilige." Und endlich muss mitten im Winter ein Gewitter heraufziehen als göttliche Drohung für ihren Mörder, der sich verschwört, der Blitz solle ihn erschlagen, wenn er an ihrem Tode schuld sei, und das liebliche Wunder, dass der Strauss Himmelsschlüssel in ihren gefalteten Händen helle Glut ausstrahlt, muss den Ruchlosen überzeugen, so dass er, ein zweiter Judas, von der Stätte ihrer Verklärung flieht, um sich zu erhängen.

Wir haben es als den grossen Vorzug dieser Traumdichtung vor allen ähnlichen empfunden, dass die Phantome ausschliesslich in der Seele der kleinen Heldin selbst erzeugt werden und teils von ihrer Erfahrung, teils von ihrem eigenen Charakter und sehnsüchtigem Gemüte Umriss und Farbe empfangen. Folgerichtig entspricht auch der grösste Teil der Visionen der Umgebung und dem Gesichtskreis wie der möglichen Einbildungskraft und Erfindungsgabe eines vierzehnjährigen Dorfmädchens. Jedoch zuweilen überschreitet Hauptmann den gewählten, nicht zu erweiternden Rahmen und spricht durch den Mund der Erscheinungen Bilder und Gedanken aus, die nur ihm, niemals dem armen Hannele zukommen können.

Diese Stellen sind der einzige künstlerische Makel des schönen Werkes. Besonders störend drängt sich der Dichter vor, wo sich im zweiten Teile der Heiland, noch vor aller Augen durch einen braunen Mantel verhüllt, dem Mattern-Maurer als Fremder naht und viele dunkle symbolische Worte spricht mit dem Sinne, dass der Erlöser als ein Bote, Arzt und Arbeiter ohne Lohn auch zu dem Unbussfertigen komme, ihn zu heilen und zu erquicken. So theoretisch und abstrakt wird ein Kind, das sich kurz vorher in seinen religiösen und ethischen Begriffen, bei aller Frömmigkeit, als ganz naiv und ungebildet erwiesen hat, den Vermittler niemals auffassen. Für sie ist er in erster Linie praktisch, d. h. der unendlich gütige und unendlich barmherzige Erretter aus aller Not, und weiterhin

der strenge Richter und Rächer an ihrem Peiniger. An dieser Stelle entspinnt sich ein Gespräch mit rohen, unpassenden Reden des Maurers, und mit Spitzfindigkeiten, die weit über einen unschuldigen Sinn hinausgehen. Gewiss ist Hannele nicht in der Harmlosigkeit glücklicher Kinder vierzehn Jahre alt geworden; gewiss hat ihr der Stiefvater — wie auch schon in seiner ersten Erscheinung — alle Tage vorgerückt, dass sie ihn nichts angehe, nicht sein Kind sei. Aber dies hier noch einmal und mit Verwechslung des irdischen und himmlischen Vaters hereingezogen, ist nicht geschmackvoll und stört die Stimmung der Scene. Die einfachen Sätze: „Weisst du, was du im Hause hast?“ — und weiter: „deine Tochter ist krank“, — und: „du hast eine Leiche im Hause“, würden schon das wahre Amt des Fremden bei seinem Eingange genügend bezeichnen, wie die Antworten des Maurers darauf schon genügend seinen störrischen Sinn erkennen liessen. Alles andre ist nicht einfältig genug, oder zu künstlich einfältig. Erst ein wenig später, wenn das eigentliche Strafgericht über den Mörder hereinbricht, alle Anwesenden sich gegen ihn wenden und sich dramatisch beteiligen, das Gewitter heraufzieht u. s. w., da wächst auch die Gestalt des göttlichen Lehrers auf dem Hintergrunde von Wundern, und von himmlischem Abglanz umstrahlt, in wahrer und einfacher biblischer Grösse empor, die Scene beherrschend und die Stimmung bis zum Ende in machtvoll feierlicher Erhöhung haltend.

Der gesteigerte Gefühls- und Gedankenausdruck dieses Kindes, all seine Poesie muss ja notwendig Formeln der Schrift entlehnen. Wenn der Geist der Mutter aus einer andern Welt zurückkommt, haben ihre Worte ebenfalls Anklang an die Bibel und die Psalmen. Am Schlusse des ersten Teiles werden von den Engeln und am Schlusse des Ganzen vom Heilande Verse gesprochen. Das erschien vielen als unwahr, auch wenn man annähme, dass Krankheit und Nähe des Todes alle Fähigkeiten und alles innere Leben wunderbar erhöhe und stärke. Es handelt sich aber bei einer solchen Dichtung stets nur um die poetische, nicht um die gemeine Wahrscheinlichkeit. Dieser widerspräche ja von vorneherein der ganze Aufbau und die künstliche Ordnung eines Fieber-

traumes, von dem alles Gemeine und Zufällige, das sich in Wirklichkeit immer eindrängen wird, ausgeschieden ist. Ihr widerspräche schon der kleine Umstand, dass Hannele auch im wachen Zustande nicht Dialekt spricht, offenbar mit Absicht, damit ihre Sprache während der Visionen nicht allzu sehr absteche.

Die poetische Wahrheit wird durch dergleichen kleine Freiheiten nicht verletzt, und wird es auch nicht durch eine gegen das Ende zu innigere, metrisch gesteigerte Form. Die Verse haben hier nur das Amt der Musik mit übernommen; auch die rhythmisch bewegten, klangvollen Worte sollen das Unirdische, Verzückte, den Ueberschwang des Vorgangs zu reicherem Ausdruck bringen. Aber wohl kann der Inhalt der Verse die poetische Wahrheit verletzen. Auf der Bühne, wo das einzelne kältere Wort, die weniger gelungene Zeile in einer längern Versreihe nicht auffällt, vermögen die beiden Gedichte nichts zu verderben; beim Lesen dagegen hat man den Eindruck einer ziemlich schwachen und wenig originellen Lyrik, einer Art modern-romantischer Scheinpoesie. Sowohl wenn die Engel dem Mädchen die Herrlichkeit der Erde schildern, die für sie nicht bestanden hat, wie wenn der Herr ihr zum Gegensatz die Herrlichkeit der himmlischen Stadt beschreibt und den Engeln befiehlt, sie ins Paradies zu tragen, finden sich in beiden Gedichten leere, reflektierte Zeilen, und sind geringwertige, unplastische Bilder in stellenweise manierierter Sprache aufgezählt.

Zu einer Sammlung von Urteilen bekannter Schriftsteller über die Zukunft der deutschen Litteratur im „Magazin der Litteratur des In- und Auslandes“ 1892 hat Hauptmann folgendes Schema eingesendet:

Himmel,	Erde,
Ideal,	Leben,
Metaphysik,	Physik,
Abkehr,	Einkehr,
Prophetie	Dichtung

Zwei Lager:
wird das eine fett, wird das andre mager.

Nichts ist im allgemeinen — und für die heutige Litteratur im besondern! — zutreffender. Ihm selbst war es aber dies

einemal vergönnt, die beiden Lager zu vereinigen, den Himmel und seine Gefolgschaft dazu zu erobern, ohne dass Erde und Leben Einbusse erlitten hätten. Für die Traumdichtung ist ihm denn auch der Grillparzerpreis zu Teil geworden, und der Preis der Schillerstiftung wenigstens theoretisch, als eine unparteiische Anerkennung, die dem allgemeinen Urteil im Lande entspricht. Denn „Hanneles Himmelfahrt" ist thatsächlich das wertvollste Bühnenwerk, das in den letzten Jahren in deutscher Sprache erschienen ist.

VII.

„Die versunkene Glocke."

So wäre uns das Mädchen aus der Fremde, Romantik geheissen, denn wiederum am Ausgang des Jahrhunderts zurückgekehrt. Im hochgefassten Kleide bringt sie die Früchte einer andern Flur, Märchen, Allegorie, Symbolik. Sie neigt sich vor allen den Bühnendichtern, giebt dem eine orientalische Frucht, jenem die blaue Blume, fern von seinem Thal im Märchenwalde aufgesprossen. Ein jeder geht beschenkt nach Haus, und das Publikum teilt, wie der Erfolg beweist, die dankbare Gesinnung gegen die schöne, wundersame Beglückerin.

Auch bei dieser neuen Wendung des Geschmackes hat Hauptmann seine Mitbewerber überholt, ja diesmal in der Gunst der Menge fast unbestritten den Preis davon getragen. Sein jüngstes Werk „Die versunkene Glocke, ein deutsches Märchendrama", gegeben zum erstenmale Anfang Dezember 1896 auf dem „Deutschen Theater" zu Berlin, hat in wenigen Monaten den Ruhm des Dichters von einer grossen Anzahl von Bühnen aus durch ganz Deutschland verbreitet.

Schon in den metrischen Stellen im „Hannele" erwies sich der Lyriker Hauptmann dem Realisten und Charakterdarsteller nicht ebenbürtig. In der „Versunkenen Glocke" ist die Form ganz lyrisch; ein Versdrama, in ähnlichen, zum grössten Teil reflektierten, mehr poetisierenden als poetisch gefühlten Versen, wie sie dort der Heiland und die Engel sprechen. Ganz lyrisch und ganz romantisch ist der Dichter nun geworden, so dass sich die Märchendichtung äusserlich als ein Schritt weiter darstellt auf der Bahn, die er mit der Traumdichtung eingeschlagen hat. Aber nur äusserlich, nur

formell; in der innern Gestaltung entfernt er sich auf jede Weise von jenem ersten Versuch in romantischer Richtung und nähert sich um so mehr einem weit zurückliegenden naturalistischen Werke seiner ersten Zeit: zu unsrer Ueberraschung erleben wir hier die Wiederkunft der „Einsamen Menschen“. Dieselbe Fabel, nur veränderte Darstellungsmittel, dieselben Hauptcharaktere, nur in fortgeschrittener Entwicklung, und endlich dieselbe schwerdüstere Stimmung, die die wirkliche Welt des Landhauses am Müggelsee so tief überschattet. Der gleichen Sehnsucht, der gleichen Herzenswallung, der gleichen Weltanschauung scheint das neue Drama seine Entstehung zu verdanken.

Heinrich, der Glockengiesser, wird unablässig von einem unruhigen Geiste angetrieben, von einem rastlosen Drange des Willens beherrscht, in seiner Kunst das Herrlichste zu vollbringen. Wohl verkünden schon an hundert Glocken die Ehre Gottes und den Ruhm des Meisters im Lande; aber sie klingen nur im Thal, nicht auf der Höhe, und nicht mit dem reinen, vollen Klang, mit dem das noch ungeschaffene Meisterwerk in seinem Innern ertönt. Empor zur Höhe strebt er: sein jüngst vollendetes und nach aller Meinung bestes Werk soll von der Bergkirche über dem steilen Abhang erschallen. Aber er scheitert an den feindlichen Naturmächten, die jedem Schaffenden auflauern und schadenfroh alles Menschenglück mit Vernichtung bedräuen. Der Waldgeist stürzt die Glocke, die mühsam den Berg hinaufgezogen wird, über den Abgrund hinunter in den tiefen Waldsee, und der Meister stürzt ihr nach: auf die Halde vor die Hütte hin, wo Rautendelein, ein elbisches Wesen, bei der Buschgrossmutter wohnt. Alles wird hier von selbst zu ungesuchter Symbolik. Heinrich ist krank an Leib und Seele, als er so tief fällt; er weiss nicht, geschah's willig oder widerwillig, weiss nicht, ist die Glocke ihm nachgestürzt oder er ihr; er weiss nur, dass sie seine Hoffnung nicht erfüllt hatte und schon von ihm verworfen war, ehe sie versank. Weder die Liebe seines Weibes, das ihm mit leidenschaftlichem Herzen anhängt, noch die Achtung der Mitbürger und Freunde gewähren Trost und Hilfe; sie sind ihm nur die, die im Dunst und Qualm des Thales mit Wohlbehagen

wohnen und einen aufwärts Strebenden hinabzuziehen, bald in Liebe, bald in Hass stets von neuem sich bemühen. Und da nun, wie in dem realistischen Drama so auch hier, im ersten Akte die Wendung eintritt, sein Schicksal, seine Muse, Rautendelein, auf der Bergwiese sich ihm naht, gehört ihr der Meister vom ersten Augenblicke des Sehens an.

Sterbend wird er seinem verzweifelnden Weibe ins Haus getragen; aber Rautendelein folgt nach, als Magd verkleidet, heilt ihn und bringt ihn zurück in ihr Reich, das Hochgebirge. Ein Verjüngter, mit Maienkräften ausgestattet, steht er nun, von der Hand der Liebe geleitet, auf dem Gipfel seines Daseins. Alle Naturmächte werden ihm dienstbar. Von Zwergen unterstützt, in der Werkstätte aus natürlichem Felsgestein, sehen wir ihn am Schmiedeherd mit Hammer, Zange und Blasebalg thätig, endlich das stets ersehnte, im Geiste schon empfangene Werk, den Sonnentempel mit dem wunderbaren, aus sich selbst erklingenden Glockenspiel, in die Erscheinung zu rufen. Jedoch die Welt des Thales giebt ihn nicht vollkommen frei. Er widersteht ihr, da sie warnend mit der Stimme des Priesters zu ihm spricht, widersteht und nimmt den Kampf auf gegen die früheren Freunde, die mit Steinen und Bränden ausziehen wider ihn, das Aergernis der Gemeinde. Aber seine Stunde ist gekommen, das vom Pfarrer vorher verkündete Strafgericht bricht über ihn herein; denn „er ist voll Makel, blutig starrt sein Kleid“ — verraten und verlassen hat Frau Magda den Tod gefunden im Waldsee, wo die Glocke begraben ruht. Die Schemen seiner Knaben tauchen vor ihm auf, das Thränenkrüglein der Mutter heranschleppend, und:

„Eines toten Weibes starre Hand
Die Glocke suchte und die Glocke fand;
Und wie die Glocke, kaum berührt, begann
Ein Donnerläuten brausend himmelan
Und rastlos brüllend, einer Löwin gleich,
Nach ihrem Meister schrie durch's Bergbereich.“

Unter der Macht des tosenden „Droheschalls“ aus der Tiefe verflucht Heinrich in jähem Zornesschmerz Rautendelein, die Hexe, die Verführerin. „Vorbei, vorbei“, — denn die Elbe, vom ungetreuen Buhlen verstossen, ist nach einem alten Märchenglauben den Gesetzen ihrer Welt wieder unterthan.

Rautendelein muss hinab in den Brunnen, des Wassermannes Beute zu werden. Alsbald sucht Heinrich voll heissen Verlangens sein verlornes Lieb, wähnt, noch einmal auffliegen zu können in die Sonnennähe, auf die Höhe, wo der Tempel, das Werk, in das er alles geworfen, was er war und was ihm wurde, der Vernichtung verfallen, in lohenden Flammen steht. Doch die Schwingen sind ihm gebrochen, in unaufhaltsamem Niedergang schwindet sein Leben dahin, und Rautendelein, durch die Kunst der Buschgrossmutter für eine kurze Weile auf die Erde zurückgerufen, tötet ihn mit ihrer letzten Umarmung, während eines neuen Tages Morgenröte den Himmel färbt.

Wie im Drama „Einsame Menschen" sind die letzten drei Aufzüge um sehr viel geringer als die zwei ersten; hier wie dort fallen sie gegen die Expositionsakte ab, weil schwache, unselbständige Charaktere, gleich Johannes und Heinrich, niemals Träger einer energisch fortschreitenden Handlung sein können. Mit merkwürdigem Eigensinn wählt der Dichter zum zweitenmale einen Helden, dessen bewegliche Seele nur durch fremden Druck emporgehoben wird. Vergebens sind dann alle Mittel der Sophistik angewendet, die Schwäche nicht als Schwäche erscheinen zu lassen, sie unter einem erregbaren, zuweilen heftig brausenden Temperament zu verschleiern. Aber dass auch die heftigste Aufwallung einen Unvermögenden noch nicht in einen Starken zu verwandeln vermag, das beweist der Verfasser selbst am besten, indem seinen Helden viel mehr angethan wird, als sie selber thun, indem ihr Schicksal viel mehr in Umstände und Fügungen gelegt wird als in ihr eigenes Herz. In welch hohem Grade Johannes mit seinem ganzen Gefühls- und Geistesleben sofort von der Geliebten abhängig wird, ist schon ausgeführt worden. Desgleichen ist Heinrich nur ein Schatten ohne Rautendelein; er empfängt alles von ihr, die er die Schwinge seiner Seele nennt, von der er sagt: ein Schaffender mit ihr entzweit muss dem Durst verfallen — überwindet die Erdenschwere nicht. So sehr sind die beiden Frauengestalten zu Musen und Genien verklärt, so sehr als notwendige Hilfe für den Gelehrten sowohl wie für den Künstler hingestellt, dass den um sie Werbenden, die

anders den wahren Zweck ihres Daseins nicht zu erfüllen vermögen, so gut wie keine Schuld mehr bleibt, und der Treubruch gegen die prosaische eheliche Gefährtin nicht mehr als Vorsatz und That, sondern lediglich als Verhängnis erscheint. In dem realistischen Drama tritt diese Auffassung der Verschuldung als eines Verhängnisses, eines Unglücks noch stärker hervor, weil Johannes den letzten Schritt noch nicht gethan, die Gattin noch nicht verlassen hat. Dass jedoch unser Urteil recht und gerecht war, dass er, trotz aller schönen Worte und Verleugnungen, kaum eine Spanne weit davon entfernt ist, beweist uns das Märchendrama. Hier vollzieht er, worauf er dort zustrebt, nur unter verändertem Namen, in veränderter Hülle, aber mit unveränderter trugschliessend falscher Art des Denkens und mit unveränderter Weichlichkeit des Empfindens. Infolge derselben Gesinnung und Handlungsweise haben sich in das spätere Werk dann auch sogleich dieselben Widersprüche eingeschlichen.

Wenn Heinrich keine Schuld trägt, nur der inneren mächtigen Stimme folgt zu einem reineren, besseren, seiner allein würdigen Dasein, wie es auszusprechen sein Dichter sich nicht genugthun kann, so ist die Reue sinnlos, die ihn mit grimmiger, niederschmetternder Wut packt und ihn Rautendelein verstossen lässt. Und doch wird die schmerzvolle Einsicht, dass er nur einem Blendwerk gefolgt ist, auch im Gefühle des Zuschauers schon vor der Stunde der Entscheidung absichtlich und sorgfältig vorbereitet. Im dritten Akte rühmt Heinrich ja noch mit gar wohltönenden Worten gegen den abmahnenden und drohenden Pfarrer das Wunder seiner Genesung, die neu gewonnene Kraft seines Armes, und redet hohe Gleichnisse: dass Gott Freyr in seine Seele niedergestiegen sei, wie in jenen Baum draussen im Garten, der einer blühenden Abendwolke gleicht.

> „Seht: was ich jetzt als ein Geschenk empfing,
> Voll namenloser Marter sucht' ich es,
> Als ihr mich einen Meister glücklich prieset.
> Nun bin ich beides, glücklich und ein Meister!“

Doch schon zum Anfang des nächsten Aufzuges, da er mit den Zwergen schafft und schmiedet, verraten dunkle Andeu-

tungen, noch habe er Stoff und Natur nicht bezwungen, trotzdem Rautendeleins Macht das Innere der Erde mit allen Schätzen ihm öffnet und die widerspenstigen Elementargeister ihm unterwirft, noch sei Werkeltag, noch könne er das Fest der Vollendung nicht feiern, so weit wie je entfernt vom wonnereichen Ziel. Und den ermüdet Ruhenden beschleicht das Grauen im Schlafe. Aus dem Brunnen aufsteigend kündet der Wassermann: mit Gott habe der Meister Erdenwurm gerungen und sei verworfen worden, fruchtlos sei das Arbeitsopfer dargebracht, er ertrotze „den Segen“ nicht, „Schuld in Verdienst, Strafe in Lohn zu verwandeln.“ Erwachend bestätigt Heinrich dann selbst mit ausführlichen Bekenntnissen die innere Wahrheit des qualvollen Traumgesichts. Er hat nichts erkämpft und erhalten, ist hier oben „fremd und daheim“, wie er es unten gewesen, und der erhabene Rausch, dessen er zum Werke bedarf, und den er in der Vereinigung mit der Geliebten anfänglich gefunden, versagt nun, wie er meint, durch die Macht seiner Feinde, — wie wir fühlen durch die Angst, Zerrissenheit und Ohnmacht seiner Seele. Vor unsern Augen verflüchtet als Zauberspuk und Verblendung all sein ersehntes, zu früh gepriesenes Schaffensglück, während sich nur das Eine erfüllt: die Prophezeiung des Priesters von der begrabenen Glocke, die wieder erklingen, und vom Todespfeil, der ihn unter dem Herzen treffen werde.

An dieser Stelle gewinnen wir für einen Augenblick festen Boden unter den Füssen. Aber der Dichter lässt uns nicht in der echten Erschütterung, in die uns die vom „brausenden“ Glockenschall begleitete Erscheinung der Kinder versetzt. Der fünfte Aufzug, der das gleiche scenische Bild bietet, wie der erste — die Bergwiese, von denselben Elfen und Geistern belebt, — kehrt mit seiner ganzen Anlage und Stimmung noch einmal zum Anfang zurück. Auch wir stehen wieder in jedem Sinne, wo wir zuerst gestanden haben: dieser echt romantische, bankrotte Held ist am Ende seiner Laufbahn, was er bei ihrem Beginne gewesen. Seine Seele verzehrt sich und verhaucht in unfruchtbaren Seufzern, in Wünschen masslos gesteigert, aber ohne Kraft des Vollbringens, in schwächlicher Selbstrechtfertigung und Anschuldigung Gottes und der Welt.

Nach der verschwundenen Elfe umherirrend, wiegt er einen Felsstein in der Hand, ihn hinabzuschleudern auf die Bewohner des Thals, die Feinde, die sein Leben zerstört haben sollen. Inwiefern dieser Vorwurf trifft, ist nicht einzusehen: denn als sie gegen ihn herangezogen, hat er sie niedergeschlagen und ist, ein innerlich Gestärkter, einer, den nichts besser zu überzeugen vermochte von seines Thuns Gewicht und seinem Wert, aus dem Kampfe hervorgegangen. Haben sie sein Leben aber dadurch zerstört, dass sie sein Gewissen aufrüttelten, so könnte er mit einem Schein von Berechtigung sprechen: Ihr stiesst mein Lieb hinunter und nicht ich. Doch der Vers lautet merkwürdiger Weise anders, lautet: „Ihr stiesst mein Weib hinunter und nicht ich.“ Diese dreiste, schlecht erfundene Unwahrheit rächt sich aber sogleich, sie zerreisst nicht nur den ganzen logischen Zusammenhang mit den vorausgehenden Akten, sie drückt auch dem Helden vollends den Stempel der Willens- und Thatenlosigkeit auf. Die einzige wichtige Handlung, wozu ihm im Verlaufe des Stückes Gelegenheit geboten wird, darf er nicht begangen haben, kein tragischer Zwiespalt in seinem Herzen zwischen Pflicht und Neigung darf unsere sorgende Teilnahme erregen: er ist ebenso unschuldig wie erbärmlich und feige. In der Gestalt der Buschgrossmutter stellt sich der Dichter neben ihn und versichert, dass er ein gerader Spross war, stark, aber nicht stark genug, bloss berufen, nicht auserwählt, und endlich lösen sich die verwirrten, unklaren Töne dieses Finales in eine volksliedartige, sein Hinsterben schildernde Weise auf.

Das wahre Volkslied und das wahre Märchen jedoch, wie krausgestalt seine Blätter und Blüten, wie phantastisch verschlungen seine Zweige erscheinen mögen, sprosst stets mit festem, aufstrebendem Stamm hervor aus den Wurzeln der Gerechtigkeit und Sittlichkeit.

Heinrich steht als Mittelpunkt im Ganzen und beherrscht ausschliesslich die fünf Akte. Alle andern Personen sind zurückgedrängt und ihm untergeordnet. Seine Ehefrau, Magda, tritt nur in einem einzigen Aufzuge, dem zweiten, ihm zur Seite, wir erblicken ihre Gestalt gleichsam nur in einem rasch und leicht gezogenen Umriss. Trotzdem ist es nicht zu schwer,

Frau Käthe wieder zu erkennen und zu erkunden, dass zwischen diesen Gatten genau dasselbe innere Verhältnis bestehe, von dem wir aus jener modernen Ehe schon des Näheren erfahren haben. Wohl äussert sich Frau Magdas Wesen kräftiger und leidenschaftlicher, aber sie ist doch nur die mittlerweile um einige Jahre älter gewordene Käthe. Sie glaubt den geliebten Mann sterbend und lässt, ausser sich vor Schmerz, die hilfbereit zudrängenden Freunde und Nachbarn hart an, will allein sein mit ihm im Leben und im Tode, wie Käthe sich auflehnt, als die Eltern sich zwischen sie und Johannes zu drängen versuchen. Käthe sinnt verwundert, was der geistig über ihr stehende Gatte jemals habe an ihr schätzen können, sie fühlt, dass die Enttäuschung eintreten musste, sobald ein höher geartetes Wesen in sein Leben trat, und Magda spricht mit der gleichen Demut:

„Du nahmst mich, hobst mich, machtest mich zum Menschen.
Unwissend, arm, geängstet lebt' ich hin
Wie unter grau bezognem Regenhimmel;
Du locktest, trugest, rissest mich zur Freude —"

Aber zu der Zeit, wo wir Einblick erhalten in diese Ehen, wollen weder Johannes noch Heinrich ferner locken und tragen. Verehrend und verlangend blicken die Frauen zu ihnen auf, um als lästige, unberechtigte Bettler zurückgestossen zu werden.

In dem Drama „Einsame Menschen" trifft die Gattin jedoch wenigstens eine gewisse Schuld. Sie versteht den Wissensdurstigen nicht, stört ihn in der mühsamen Gedankenarbeit und ist, wie einstens Lady Byron, verletzt, wenn er ihr den Einbruch in sein eigenstes Reich verwehrt. Sie fragt mit Elsa im „Lohengrin" ihn, sich selbst und die andern, bald zweifelnd und sorgend, bald erzürnt: wes Nam' und Art der Gatte sei. Magda dagegen thut ihrem Meister in Haus und Werkstatt alles zu gute, weiss zu sagen von der Mühsal seines Schaffens, ist begeistert von seiner Kunst, erfüllt von seinem Ruhme. Deshalb wirkt es beinahe roh, wenn er sie, die in heisser Herzensangst um ihn zittert, auf die Kinder als auf das ihr allein zukommende Glück und Leben verweist, sie so klar wissen und fühlen lässt, dass er den Tod auch als Lösung des ehelichen Zwiespaltes willkommen heisse. Er ist ihrer

müde und erwidert dem Pfarrer, der ihn an die Thränen der Verlassenen mahnt, mit dem unschönen, die ganze unschöne Darstellung des Verhältnisses zwischen den Gatten noch einmal sehr bezeichnend zusammenfassenden Bilde:

> „Soll der, der Falkenklau'n statt Finger hat,
> 'nes kranken Kindes feuchte Wange streicheln?
> Hier helfe Gott.“

Wird der dramatische Konflikt schon dadurch sehr abgeschwächt, dass Magda, da sie kaum unsere Teilnahme hat erregen dürfen, als lebende und handelnde Person aus dem Dasein des Gatten verschwindet, so zum andernmale in gleichem Grade dadurch, dass Heinrich nicht wie Johannes geliebte, gütige Eltern, sondern fremde, gleichgültige Menschen bei seinem Thun und Lassen zu Widersachern hat. Das läge an und für sich wohl im Belieben des Verfassers, würde der Kampf nur nicht ebenso schwer genommen wie dort, wo es sich um die dem Herzen des Helden Nächsten und Teuersten handelt. Man versteht nicht recht, weshalb beständig unser Zorn gegen diese schwächlichen, unbedeutenden Feinde, unser Mitleid für den von ihnen verfolgten, aber in Wort und That überlegenen Meister angerufen wird. Zudem: eine etwas schärfer gezeichnete Physiognomie, als dem Pfarrer, Schulmeister und Barbier hier zu Teil geworden ist, hätte auch der Stil des Märchendramas sehr wohl erlaubt. Sie sind ganz allgemein aufgefasst, sind lediglich die Vertreter ihres Amtes und Standes, während doch einer von ihnen, der Priester, breitern Raum im Stücke einnimmt als Frau Magda. Diese oberflächliche Behandlung einer immerhin wichtigen Nebenperson ist um so mehr zu verwundern von einem Künstler, in dessen früheren Werken, wie besonders im Drama „Vor Sonnenaufgang“ und in der Traumdichtung „Hannele“, jede nur zufällig des Weges kommende Person deutlich ausgeprägte, eigentümliche Züge aufweist.

Nicht nur unter den phantastischen Gestalten, die aus dem Boden des Märchens erwachsen sind, nimmt die liebliche Elfe Rautendelein die erste Stelle ein, sie ist überhaupt die am besten gelungene, am feinsten durchgeführte der Dichtung. Schon der überaus glücklich erfundene Name schmeichelt sich

in Ohr und Gemüt ein. Das schöne „Heidenkind“ mit Haaren aus eitel Sonnenstrahlen gewebt, das nicht weiss, ob es ein Waldvöglein ist oder eine Fee, und auf so leichten Sohlen durch die fünf Akte geht, erregt, obwohl seelenlos, lebhaftere Zuneigung als der von ihr Erwählte aus dem Menschengeschlechte. Denn das alte Motiv, dass die Wasserjungfrau oder Elbe durch die Vereinigung mit dem Geliebten auch selbst einer Seele teilhaftig wird, hat der Dichter nicht mit aufgenommen. Rautendelein ist dieselbe, nachdem sie Heinrich in ihr Reich entführt hat, die sie auf der Bergwiese und in der Krankenstube gewesen. Wohl lernt sie, die sich in den fremden, totwunden Mann verliebt, zum erstenmale die Thräne kennen — eine der schönsten Stellen der Dichtung —, wohl weint und klagt sie, als innere und äussere Drangsal ihren „Sonnenhelden“ befällt, aber es ist doch nur die Art von Leiden und Trauer, die wir im Märchen in die Natur hineinlegen, mit der wir die verwunschene Unke klagen lassen im Teich und die verzauberte Nachtigall schluchzen im Gebüsch. Der Elfe gereicht zum Vorteil, was den menschlichen Helden so sehr schädigt und hinunterzieht, dass sie nichts weiss von Schuld und Sünde, gleichgültig bleiben kann und muss gegen alles von ihr ausgehende Unheil. So ist ihr Wesen weniger verwickelt, einheitlicher und sympathischer durchgeführt als das ihrer Vorgängerin Anna Mahr, der modernen Muse im modernen Drama. Nur gegen das Ende verflüchtet auch sie sich allzu sehr zum blossen Schemen und sentimental lyrisch dargestellten Vampyr, und eine unwahre, gesucht naive Volkspoesie soll für die fehlende dramatische Steigerung und Schlusswirkung entschädigen.

Rautendeleins Beschützerin, die alte Wittichen, die Buschgrossmutter, als böse Hexe unter den Thalbewohnern bekannt und verrufen, tritt nur im ersten und letzten Akte auf, greift gar nicht in die Handlung ein und scheint lediglich erschaffen worden zu sein, um gegen eine bestimmte kirchliche Form des Christentums geharnischte Streitreden zu halten. So ganz äusserlich, schwach motiviert und, besonders im letzten Aufzug, auch an unpassenden Stellen ist ihr die Anschauung und Polemik des Verfassers in den Mund gelegt, dass man nur

ihn aus ihr sprechen hört, und von ihrer eigenen mehr menschen- als geisterartigen Beschaffenheit, von ihrem übrigen Treiben und Zweck, ihrer Macht und Zauberkunst kein Bild erhält.

Die armen Hirten, die zu Anfang des Jahrhunderts ihre Lämmer über die Weide der deutschen Litteratur getrieben haben, würden sich mit Recht einer grössern Frömmigkeit rühmen können als unsere Neuromantiker. Wenigstens bis jetzt ist die Reaktion noch nicht wie damals als Gefährtin und Dienerin der Romantik bei uns eingekehrt. Auch die Tendenz der „Versunkenen Glocke“ ist durchaus freisinnig. Aber merkwürdiger Weise zeigt dieser Freisinn einige ähnliche Eigenschaften wie die oft so seltsame Religiosität der alten Romantiker, nämlich Unklarheit und Verschwommenheit bei grosser Aufdringlichkeit und einen fühlbaren Mangel an wirklicher Ethik und Willensstärke. Es ist eine überaus platte, nichtssagende Weisheit, die die alte Wittichen, die Rhetorik des Helden unterstützend, im schwerfälligen schlesischen Dialekte vorträgt. Doch werden zwei Drittel von ihren und des Meisters Kampfreden bei jeder Aufführung gestrichen, ohne vermisst zu werden. Verständlicher und natürlicher spricht derselbe Geist der Verneinung aus dem Munde des Waldschrats. Ein bocksbeiniger, ziegenhörniger, bärtiger Faun bewirkt in unserer Einbildungskraft ja schon von selbst die Ideenverbindung mit Heidentum, Cynismus und tierischer Sinnlichkeit, so dass uns Spott und Hohn über alle Gesetze und Schranken aus solchem Munde zu vernehmen nicht befremdet.

Der Waldgeist ist eine originelle, ganz neue Erscheinung auf der Bühne, während der Wassergreis Nickelmann an dem Kühleborn der Märchenoper „Undine“ schon einen bekannten Vorgänger hat. Diese beiden humorvollen, wirksamen Rollen tragen sehr viel zum Theatererfolg des Märchendramas bei, und durch sie ist auch etwas von der alten romantischen Ironie in das Werk gekommen, von jener Ironie und Selbstparodie, unverständlich für die „Harmonisch Platten“, die sich in einer trivialen Harmonie beruhigt finden.*) Denn ironisch

*) Vgl. Brandes, Hauptströmungen etc. II, 78 ff.

ist es doch wohl aufzufassen, wenn die Muse des hochtrabenden, seufzenden Helden, um die er mit allen Kräften seiner Seele ringt, am Schlusse die Braut des triefenden „wie ein Seehund lang ausschnaufenden“, augenzwinkernden, mit Brekekekex aus dem Brunnen aufsteigenden Wassermanns wird.

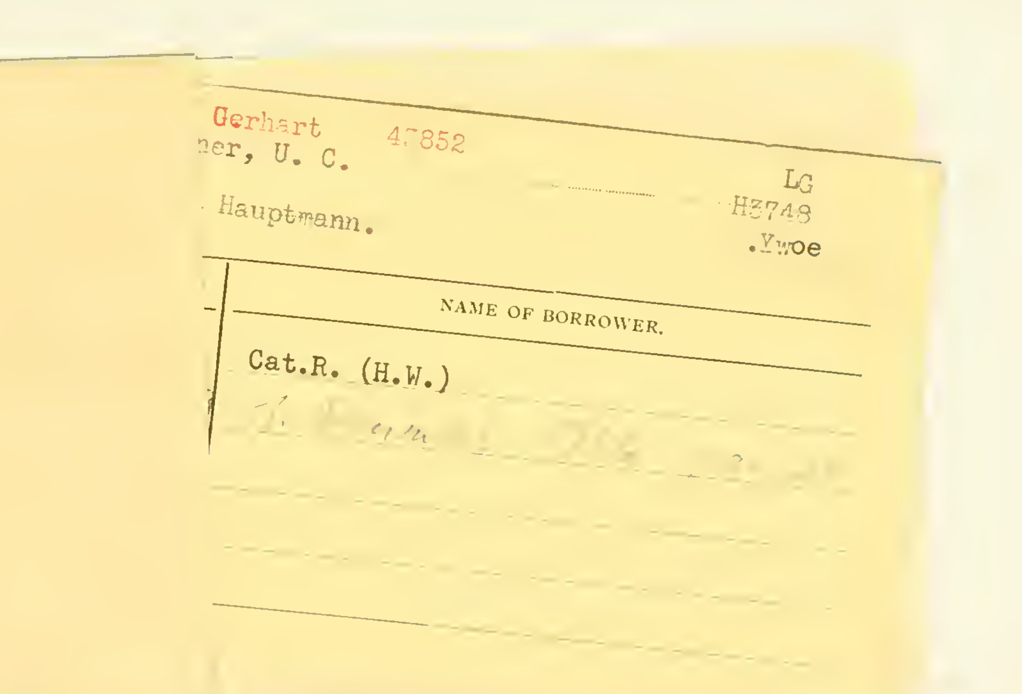
Wie schon in der Ausgestaltung der Fabel manches an fremde Werke, vom „Faust“ bis zum „Baumeister Solness“, erinnert, wurden auch zur Belebung und Ausschmückung vielerlei alte Motive aus Märchen und Sage verwendet. Es kommt stets nur auf die grössere oder geringere Kunst an, mit der ein Schriftsteller neu umbildet, geistreich neu zusammenschmiedet, und die Klagen über litterarischen Raub, die sich in unsern Tagen mehren, sind vielfach unberechtigt. Hauptmann aber hat leider so manchen hübschen, alten Märchenbestandteil verdorben, indem er ihn nur als äusserliche, unverständliche Zierrat einsetzte. Die sechs, dem Meister am Schmiedefeuer helfenden Zwerge sind eine nicht näher zu deutende und darum anmassende Allegorie, ebenso die drei Becher, die Heinrich vor seinem Tode auf das Geheiss der Buschgrossmutter leert.

Desgleichen wäre eine blühende, schwungvolle Sprache wohl zu unterscheiden von einer bombastischen, reflektiert rednerischen, wie sie in der „Versunkenen Glocke“ an allen herausgehobenen Stellen herrscht. Auch verraten die Verse überall, dass der Dichter die Feile nur wenig zur Hand genommen hat, dass sie im ersten raschen Entwurfe hingeschrieben worden sind. Bei sorgfältigerer Arbeit müssten sie geschickter und weniger schwerfällig gebaut erscheinen; z. B. dürfte nicht fast überall der Artikel eine, eines in 'ne, 'nes abgekürzt stehen, und viele unschöne und falsche Bilder wären dann wohl verbessert oder ausgemerzt worden. Es ist geschmacklos, wenn der Wassermann dem Meister prophezeit, dass die Wäscherin nie kommen werde, die sein blutiges Kleid waschen könnte; es ist geschmacklos und falsch zugleich, wenn Heinrich selbst das Dasein einen Sack voll Gram und Reue, voll Wahnsinn, Finstre, Irrtum, Gall' und Essig nennt. Flüssigkeit in einem Sacke! Und leider liesse sich eine ziemlich grosse Anzahl solcher Vergleiche und Stilblüten aufführen.

Zum Erstaunen so mancher begab sich das Unerwartete, dass ein Werk Hauptmanns grössern Bühnenwert als litterarischen aufweist. Nach seiner ganzen Laufbahn, wie wir sie bis hieher im Einzelnen verfolgt haben, darf man aber mit gutem Grunde annehmen, er habe ebenso wenig absichtlich dem oberflächlichen Geschmacke des Publikums und der herrschenden Mode geschmeichelt, als er absichtlich Einbusse an Kraft und Kunst erlitten. Als dem Dichter der Grillparzerpreis für die Traumdichtung „Hannele" zuerkannt wurde, und zwar kurze Zeit, nachdem er den Misserfolg mit dem Drama „Florian Geyer" hatte erleben müssen, sandte er an das Preisgericht einen tief empfundenen, ausserordentlich schön gefassten Dankbrief, in dem er „in ehrfürchtigem Aufschauen zu dem Namen Grillparzer" gelobte: das Gute ferner zu wollen, die Schönheit zu suchen, die Wahrheit nicht zu verleugnen und sich selbst im Tiefsten und Besten treu zu bleiben nach Menschenkraft. Muss nun leider der räumlich entfernte, persönlich unbekannte, aber geistig teilnehmende Freund erkennen, dass in diesem nächstfolgenden Werke die aufrichtigen Vorsätze noch nicht in die That umgesetzt worden, so wird er sich an das ehrliche Wort halten „nach Menschenkraft", und wird sich ferner erinnern, dass auch ein Heros, wie Hauptmann den österreichischen Altmeister nennt, doch nur über Menschenkraft verfügte und neben unsterblichen grossen Dramen lyrisch-romantische Märchendichtungen von verhältnismässig geringerm Werte hervorgebracht hat. Nicht als ob das Talent auf „Spezialitäten" eingeschränkt werden sollte: aber vielleicht liegt Hauptmanns Begabung doch vor allem auf dem Gebiete realistischer Beobachtung und Darstellung. Er hat von 1889 bis 1896, also in nur sieben Jahren, neun Bühnenwerke vollendet und hat damit seinen Fruchtacker zu sehr ausgenützt. Trotzdem bleiben, die zwei bis drei weniger gelungenen Dramen abgerechnet, immer noch die Beweise einer aussergewöhnlichen, echt künstlerischen Kraft, einer üppig und leicht aufspriessenden natürlichen Fülle und in seinen besten Erzeugnissen auch die Anzeichen einer weisen, verständnisvollen Art, reichliche Frucht in wohlgezimmerte Scheuern zu ernten. Wird der Dichter sich wieder

sammeln und sich jetzt nach dem lauten Erfolge noch sorglicher auf sich selbst besinnen, so wird ihm und der deutschen Litteratur noch manche Hoffnung erfüllt, man[illegible]e Gabe beschert werden.





Gerhart 47852
ner, U. C.
Hauptmann.
LG
H3748
.Ywoe
NAME OF BORROWER.
Cat.R. (H.W.)

